



DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL

UNA APROXIMACIÓN A *EL MISTERIO DEL MARÍA CELESTE* DE ALEJANDRO CASONA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ANTROPOLOGÍA SIMBÓLICA

PROGRAMA DE DOCTORADO: LÍRICA, NARRATIVA Y TEATRO: TEORÍA, HISTORIA Y
METODOLOGÍA (s. XVI-XX)

Autora: Doña Susana Medina Barrenechea

Directora: Dra. Doña Adela Martínez García

MÁLAGA 2015



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Susana Medina Barrenechea

 <http://orcid.org/0000-0002-3474-6033>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

ÍNDICE

TOMO I

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO	5
2.1 Del proceso de creación de Casona: fantasía <i>versus</i> realidad.....	20
2.2 Guiños al lenguaje surrealista	26
2.3 El mito de Alejandro Casona.....	36
2.4 Autores que influyeron en Casona: Giraudoux y Anouilh.....	41
2.5 El perfil de la mujer en Casona y la idea del hombre completo	54
3. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN	75
3.1 Necesidad de la interpretación del texto.....	82
3.2 Del concepto de <i>cultura</i>	93
3.3 Importancia del director de escena: la figura del transductor	111
4. TRABAJO DE CAMPO: UN VIAJE A TRAVÉS DEL PROCESO CREATIVO DE <i>EL MISTERIO DEL MARÍA CELESTE</i> EN EL ÁMBITO DE LA HERMENÉUTICA SIMBÓLICA	117
4.1 De su aspecto como auto sacramental del s. XX: división de pecados realizada por el autor y ejemplificación con sus propias obras	117
4.2 La pedagogía del alma.....	119
4.3 La técnica	124
4.4 Caracterización de los personajes del <i>María Celeste</i>	129
4.5 Identificación de cada uno con ‘su pecado’	138
5. COMENTARIO AL ESTUDIO: INTERPRETACIÓN DE LA OBRA.....	157
5.1 Principales símbolos.....	176

5.1.1	<i>El fuego</i>	177
5.1.2	<i>El mar</i>	181
5.1.3	<i>El barco/ la barca</i>	184
5.1.4	<i>La lluvia</i>	185
5.1.5	<i>La luz</i>	186
5.1.6	<i>Trueno-tormenta-relámpago</i>	189
5.1.7	<i>El árbol</i>	190
5.2	Símbolos secundarios	204
5.2.1	<i>Las flores</i>	204
5.2.2	<i>Ojos y su color</i>	205
5.2.3	<i>Los números</i>	212
5.3	Símbolos procedentes de la mitología asturiana	216
5.3.1	<i>La niebla</i>	216
5.3.2	<i>Los manes del hogar</i>	217
6.	CONCLUSIONES.....	221
7.	CONTRIBUCIÓN DEL ESTUDIO AL TEMA TRATADO.....	225
8.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	227
8.1	Fuentes directas	227
8.2	Bibliografía.....	227

TOMO II

ANEXO I *EL MISTERIO DEL MARÍA CELESTE*, DE ALEJANDRO CASONA.

ANEXO II *EL MISTERIO DEL MARÍA CELESTE*, DE ALFONSO HERNÁNDEZ-CATÁ.

ANEXO III CESIÓN DE LA OBRA Y AUTORIZACIÓN PARA SU PUBLICACIÓN.

ANEXO IV OBRAS ESTRENADAS POR EL AUTOR.

ANEXO V PORTADA DE *EL PEREGRINO DE LA BARBA FLORIDA*.

ANEXO VI PORTADA DE *LA FLAUTA DEL SAPO*.

ANEXO VII *BUQUES-FANTASMAS (I)*, DE ALEJANDRO CASONA.

ANEXO VIII *EL MISTERIO DEL MARÍA CELESTE (II)*. DE ALEJANDRO CASONA.

ANEXO IX *EL MISTERIO DEL MARÍA CELESTE (III)*. DE ALEJANDRO CASONA.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

RESUMEN

Alejandro Casona estrena *El misterio del María Celeste* en 1935. No quedando satisfecho con la acogida por parte de público y crítica, retirará la comedia de aventuras de su repertorio, encontrándose a día de hoy inédita. Intentaremos interpretar desde la perspectiva de la hermenéutica simbólica los elementos que la integran para conferirle un sentido último, completo. Dada la transversalidad del texto de análisis, abordaremos los diferentes aspectos de la obra, tales como el panorama teatral de la época, las características surrealistas de la obra casoniana, las influencias recibidas por parte de Anouilh, la búsqueda del hombre completo a lo largo de su producción, el aspecto de antiauto sacramental de la pieza en concreto, la técnica fantasía *versus* realidad utilizada en favor de la «pedagogía del alma» y la identificación de cada uno de los personajes con su pecado.

El texto dramático es un proceso dialógico entre el autor y el espectador, un proceso en el que la acción semiológica tiene dos direcciones: autor-receptor y receptor-autor. La semiosis en la interpretación pragmática de textos literarios sería como el *feedback* de la comunicación lingüística, de ahí que ahondemos en el estudio semiológico de la obra en una primera tarea. Ya en el siglo XXI, el estudio de la teoría literaria sufre un «giro dialógico» que permite comprender la manera en que los seres humanos construyen sentido, con la intención de dirigirse a un Otro que interprete su mensaje, según su diferente aprendizaje, circunstancias y acervo cultural. Esto nos lleva a la hermenéutica simbólica o antropología cultural. Realizaremos la interpretación de los principales elementos simbólicos presentes en la pieza, contrastándolos con las obras fundamentales del autor: el fuego, y con él la casa, el hogar; el mar, el barco, el árbol, las piedras, la luz, las flores, los ojos y los números; añadiremos dos símbolos procedentes de la mitología asturiana: la niebla y los manes del hogar. Todos estos elementos confluyen en el sentido último de la obra. *El misterio del María Celeste* es el hallazgo del Paraíso perdido y encontrado de nuevo. Perdido a causa de los pecados y hallado a través de la redención. Es la confirmación de que el ser humano puede salvarse, de que aún hay esperanza, la de ese hombre completo que será el Niño, el hijo de María, cuando crezca.

Palabras clave: Teatro, teoría, hermenéutica cultural, antropología simbólica, Surrealismo, auto sacramental, transductor, simbología.

ABSTRACT

Alejandro Casona releases *The mystery of the Mary Celeste* in 1935. Not being satisfied with the reception from public and critics, withdrew the comedy adventure of his repertoire, remaining unpublished to this day. The analysis will try to interpret from the perspective of symbolic hermeneutics the elements that integrate it to give it a final, complete sense. Given the mainstreaming of the object of analysis we will address different aspects of the work, such as the outlook of the theater of the time, the surrealist features in Casona's work, the influences by Anouilh, the quest for the whole man along his production, the aspect of the piece as an *antiauto sacramental*, fantasy *versus* reality technique used in favor of the «pedagogy of the soul» and the identification of each of the characters with their sin.

A dramatic text is a process of dialogue between the author and the viewer, a process in which the semiotic action has two addresses: author-receptor and receptor-author. Semiosis in the pragmatic interpretation of literary texts would be like the feedback of linguistic communication, herefore we delve into the semiotic study of the work. Already in the XXI century, the study of literary theory suffers a 'dialogical turn' for understanding how humans construct meaning, with intention to address a further interpret his message, according to their learning, circumstances and cultural heritage. We will make the interpretation of the main symbolic elements in the piece, comparing them with the fundamental works of the author: the fire, and with him the house, the home; the sea, the boat, the tree, the rocks, the light, the flowers, the eyes and the numbers; we will add two symbols from the Asturian mythology: the fog and the *manes* of home. All these elements come together in the ultimate sense of the work. *The Mystery of the Mary Celeste* is the finding of Paradise lost and found again. Lost because of the sins and found through redemption. It is the confirmation that man may be saved, that there is still hope, that one of the complete man that will result from the Child, the son of Mary, when he grows up.

Keywords: theatre, theory, cultural hermeneutics, symbolic anthropology, Surrealism, auto sacramental, transducer, symbology.



DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL

UNA APROXIMACIÓN A *EL MISTERIO DEL MARÍA CELESTE* DE ALEJANDRO CASONA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ANTROPOLOGÍA SIMBÓLICA

PROGRAMA DE DOCTORADO: LÍRICA, NARRATIVA Y TEATRO: TEORÍA, HISTORIA Y
METODOLOGÍA (S. XVI-XX)

Autora: Doña Susana Medina Barrenechea

Directora: Doctora Doña Adela Martínez García

MÁLAGA 2015



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Quisiera agradecer su colaboración a todas las personas que han hecho este trabajo posible.

A mi directora de tesis, doña Adela Martínez García por su inestimable ayuda.

A los herederos de a Casona, a través de su representante don Luis M. Rodríguez por facilitarme el documento.

A mi familia por estar siempre ahí cuando solo había tesis.

Gracias.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Sin hombres no hay cultura por cierto, pero igualmente, y esto es más significativo, sin cultura no hay hombres. En suma, somos animales incompletos o inconclusos que nos completamos o terminamos por obra de la cultura, y no por obra de la cultura en general sino por formas en alto grado particulares de ella (Geertz, 1991:54).

1. INTRODUCCIÓN

El objeto del presente trabajo es hacer un estudio, desde la hermenéutica, sobre la obra casoniana *El misterio del María Celeste*. Nos centraremos en primer lugar en su contexto socio-histórico. Veremos cómo en esta obra, aun inédita, de Alejandro Casona, se resume todo su *ethos*, su estética y cosmovisión de la realidad. Nuestro autor, a lo largo de su amplia producción (26 obras dramáticas, 24 guiones cinematográficos, 11 refundiciones dramáticas, cuatro poemarios y otras obras menores) deja entrever una búsqueda infinita: la del ideal de ser humano completo, hombre o mujer. Esta última suele ya serlo, le viene dado por naturaleza; está acostumbrada al sacrificio por su condición de madre, por lo que su búsqueda se centrará en el varón.

La justificación de este estudio se basa en que no existe hasta la fecha ningún análisis sobre la misma, porque permanece inédita. Nos parece importante realizarlo, dado que es un autor poco estudiado desde el punto de vista de la repercusión de su obra en el primer tercio del siglo xx, puesto que la mayor parte de la misma la escribió y estrenó en el extranjero. Se situaría a caballo entre la dramaturgia tradicional y la Generación del 27. De hecho, algunos autores lo consideran perteneciente por

cronología a la misma. La importancia de su obra radica en la renovación del género dramático, tanto en su temática como en la técnica utilizada.

El análisis se comenzará haciendo un estudio del estado de la cuestión y proporcionando un marco teórico al mismo. Explicaremos qué tipo de teatro se estrenaba en la época en que el autor comienza a estrenar, las características de su obra, sus coqueteos con el surrealismo, cómo fue recibida su producción primera y las influencias que recibió de Anouilh. Haremos un estudio comparativo entre la obra del segundo y el primero, para extraer puntos de inflexión comunes a ambas. Trataremos después de considerar la manera en que fue recibido a su vuelta a España, pocos años antes de morir. Veremos algunas constantes en su teatro para sumergirnos en el estudio de *El misterio del María Celeste*. Destacaremos de ella su aspecto como antiauto sacramental, analizando las características que comparte con los mismos. Contrastaremos la presencia y uso de la imagen alegórica de los siete pecados capitales en las principales obras del autor y la que es objeto de nuestro estudio. Pasaremos luego a explicar cómo cada uno de los personajes de la pieza, es imagen y reflejo de uno de ellos. Explicaremos la técnica utilizada para esto: la ‘pedagogía del alma’, que pretende deleitar enseñando.

A continuación efectuaremos un análisis formal del texto desde la semiótica, para continuar con el concepto de cultura según la antropología simbólica o hermenéutica cultural aplicándolo a la manera que tiene el dramaturgo de construirla, en su repertorio y en *El misterio*. Veremos cómo influye en el proceso de creación de la misma la técnica de la fantasía *versus* realidad. Realizaremos un breve repaso a las aportaciones de los diferentes teóricos teatrales sobre la existencia o no de una doble articulación del texto dramático: la escrita y la espectacular. Valoraremos la necesidad de un intérprete que dé sentido global a la pieza teatral y el uso que hace Casona de la plástica para conseguir el significado completo de la obra. Analizaremos los principales símbolos presentes en *El misterio del María Celeste*, comparándolos con su significación en el resto de sus obras fundamentales. Concluiremos considerando que en esta obra se resume toda la búsqueda trascendental del autor: el hallazgo de la semilla del hombre completo.

La hipótesis de la que partimos es ese camino de búsqueda que recorre Casona a lo largo de una amplia producción dramática para conseguir que el ser humano tenga

esperanza en sí mismo. El dramaturgo va disseminando en la comedia una serie de indicios que se convertirán en símbolos merced a un lector/espectador que los interprete. Demostraremos que gracias al arrepentimiento y redención de los pecados, el ser humano puede tener una segunda oportunidad de salvación.

Intentaremos responder a las siguientes preguntas: en qué época se inserta nuestro autor. Qué tipo de teatro se estrenaba entonces. A qué género podríamos adscribir al mismo. Si tuvo alguna influencia de otros escritores. Cómo fue recibida su obra primera. Cuáles son los presupuestos generales de la obra de Casona. Cómo catalogaríamos *El misterio del María Celeste*. Cómo se caracterizan sus personajes. Qué entendemos por el concepto de cultura. Qué elementos comunes encontramos en la producción casoniana. ¿Es necesaria la figura de alguien que interprete el texto teatral? Por qué un estudio desde la antropología simbólica. Qué significado total subyace en la obra. Por esto, nuestro trabajo se enmarca en la hermenéutica cultural o antropología simbólica.

Llegar a ser humano es llegar a ser un individuo y llegamos a ser individuos guiados por esquemas culturales, por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas. (Geertz, 1991: 26).

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

Alejandro Casona nace como autor en una época efervescente de tendencias: generación del 98, el Modernismo, el Simbolismo, las primeras Vanguardias, etc. Algunos críticos y autores reconocen en él ciertos coqueteos con estas, si bien no se le puede adscribir en firme a ninguna de ellas. Fue renovador junto con Enrique Jardiel Poncela y Federico García Lorca, no en vano este y aquel compartieron la mayor parte de las misiones que el gobierno les pudo encomendar: enseñar al pueblo. Lorca y Casona participarían activamente en las Misiones Pedagógicas fundadas en 1931 por la República. El primero dirigirá ‘La Barraca’; el segundo, el ‘Teatro ambulante’ o ‘Teatro del pueblo’.

Él mismo habla en varias de sus entrevistas, de sus influencias: Giraudoux y Anouilh, sobre todo; y el Valle modernista y Prietsley. De los dos primeros destacamos la utilización de elementos afines como el amor, la pureza, la amistad, la fidelidad o la transparencia. En Casona estas ideas son transmitidas por las mujeres. De Prietsley observamos la trascendencia del tiempo, que no siempre es lineal, sino fragmentado, presentando analepsis y prolepsis. Respecto a la semejanza de su *Sirena* con la *Ondina* de Giraudoux que observaba la crítica del momento, Casona apostilla que «si se hubieran molestado un minuto en comprobar fechas verían que la obra de este autor fue escrita cuatro años después que la mía» (Plans. 1990: 85). De

Anouilh opinará Casona que es «el gran maestro [...], por encima de todos. Y creo que el teatro tiene mucho de arquitectura, y me parece el gran arquitecto y gran constructor del teatro moderno francés» (Dulsey, 1958: 48).

Si bien podría considerarse a Casona, ideológicamente como ‘nieto del 98’, no comparte con él, sin embargo, la amargura de dicha generación; si bien podría afirmarse que Casona se halla dentro de la corriente del Modernismo, no adolece del pesimismo de los modernistas; si bien podría decirse que Casona utiliza los recursos poéticos del simbolismo, es totalmente ajeno a su escepticismo (Bernal Labrada: 1972: 28).

Nuestro autor escribe un teatro diferente, basado en los problemas universales, atemporal, que los empresarios de la época rechazan en principio por ser demasiado innovador, porque no interesaba. Solamente Adriá Gual, versado en las nuevas tendencias que vienen de Europa, se muestra dispuesto a estrenar su *Sirena*, aunque nunca lo haría; esta sería estrenada por la compañía Borrás-Xirgu. Algo parecido sucederá con *Otra vez el diablo*. El escritor obtendría con ella el tercer premio en un concurso organizado por el diario ABC. Animado por esto, la ofrecerá en 1926 a Santiago Artigas, primer marido de la actriz Josefina Díaz. Le prometió leerla, y así lo hizo, indicándole tras esto que «la comedia estaba muy bien escrita, pero no era adecuada para la representación» porque «contenía innovaciones que el público, habituado a un estilo diferente, no aceptaría nunca» (Rodríguez Richart, 1966: 148).

Para conocer mejor la obra que analizamos, hemos querido hacer un breve repaso al panorama teatral que existía en España cuando Casona empieza a estrenar (1934, *La sirena varada*) e, inevitablemente, después de la guerra. Esta es una clasificación somera de las líneas dramáticas fundamentales:

a) Sainete: que tiene sus precedentes en los entremeses del Siglo de Oro y en los de don Ramón de la Cruz del siglo XVIII. Carlos Arniches escribe muchos con gran maestría, conservando sus principales características: la brevedad y la calidad de la trama argumental. También se atreve con el género chico de finales del XIX, porque la trama se mantiene a costa de la extensión. Arniches cree que el público necesita acomodarse, y por eso la acción se desarrolla a partir de la tercera escena. «Esta es llevada hasta el límite lo que supone un tenue reflejo de la comedia barroca» (Oliva, 1989: 46).

b) Comedia burguesa: evolución de la *alta comedia* continuada por Benavente, Premio Nobel de Literatura en 1922. Es este un teatro de corte poético, fantástico, que recoge el léxico propio de cada momento. La acción brilla por su ausencia, en favor de la importancia del escenario.

c) Comedia blanca: de enredos argumentales y final feliz, con los hermanos Álvarez Quintero y Jardiel Poncela.

d) Comedia poética: forma renovada debido a las aportaciones del 27, vanguardista, conservando las características propias de cada autor.

e) Drama testimonial: por el grave clima social y político que desemboca en la guerra.

f) Teatro de circunstancias o de urgencia: a ambos lados del frente, demagógico y propagandístico.

Hemos de tener en cuenta que entonces había una gran escasez de público que asistiera al teatro; eran muy pocos y siempre los mismos, por lo que había que renovar continuamente el repertorio de estrenos. Los dos pilares del teatro clásico: aristocracia y pueblo, habían desaparecido. Además, el teatro tenía un gran contrincante: el cinematógrafo. Este hace que el público cambie, siendo poco respetuoso. Si la obra no le está gustando llega incluso a protestar con los pies. Luis Araquistáin (1930: 282) opina que

El público español de teatros, habituado a su despotismo en los circos taurinos, lo traspone al arte dramático. Es, no ya un soberano, sino un monarca absoluto, cuyos juicios y actos no admiten duda ni apelación [...] Tanto innoble melodrama, tanta comedia ñoña, tanta abyecta bufonada le han ensorbecido, con razón.

Ahora el potencial espectacular del teatro se centra en la burguesía. Es la que manda. Todo se hace para complacer sus gustos. Resulta curioso que siendo esto así la temática teatral española difiriera de la del resto de Europa. Hacerse un lugar como autor en la escena era prácticamente imposible. Los empresarios temían el fracaso, así que pedían continuamente obras a los mismos autores que habían triunfado. Los actores, por otra parte, no se arriesgaban con cualquier obra. Si el papel que les ofrecían no les acababa de convencer porque pensasen que no iba a gustar al público, lo rechazaban. El actor era evaluado por aquel, iba a ver obras porque le gustó tal actor o

actriz en una anterior. Un actor o actriz favoritos del público se encumbraba, convirtiéndose en un auténtico divo, aunque no fuesen todos ellos de gran altura.

Cuando aparece la generación del 27 se consigue que se incorporen al teatro tres de sus autores, gracias a la capacidad de convocatoria de la gran actriz Margarita Xirgu: Federico García Lorca, Rafael Alberti y Alejandro Casona y, «además, se recuperarán dos grandes autores de la anterior, la del 98, Ramón María del Valle-Inclán y Miguel de Unamuno» (Ricard Salvat, Enric Ciurans y Núria Salvat, www.raco.cat. Consulta: 09/08/2015).

Había que renovar la escena, todo el mundo estaba de acuerdo, y para ello el Ayuntamiento de Madrid decide retomar la idea de la Asociación Lope de Vega, creando el Premio que lleva su nombre. El certamen de los años treinta nació con el deseo de contribuir a la renovación del teatro. Para ello se reclamó la vuelta a los orígenes del teatro genuinamente español en lengua castellana: el de Lope de Vega. Los creadores de la idea demandaban «la purificación de nuestro teatro contemporáneo» sin olvidar «la manera de hacer de nuestros clásicos». Raquel Sánchez García (*E-prints Complutense*. Consulta: 11/02/2015) considera que estos premios servían para valorar la situación de la escena:

Desde entonces, y salvo el intervalo de los primeros años del franquismo, en que no se convocó, ha venido siendo uno de los termómetros más válidos para medir el estado escénico de nuestro país y ha supuesto para muchos de sus premiados el pasaporte a la fama o la consagración definitiva.

Es lo que le sucede a Casona. Tras enviar durante cuatro años *La sirena varada* a multitud de empresarios en Madrid, sin posibilidad de estrenarla, se la hace llegar a Adriá Gual, que entonces dirigía el *Teatre Íntim* en Barcelona. Este le promete estrenarla en cuanto tuviera un momento favorable, y se la hace llegar a Margarita Xirgu, antigua discípula (Plans, 1990: 83); pero pasaron cuatro años sin que esto sucediera, y al quinto, la presentó al Premio Lope de Vega, consiguiéndolo en 1933. Junto con el montante en metálico, obtuvo el estreno en la temporada siguiente en el Teatro Español de Madrid por Margarita Xirgu (17 de marzo de 1934). Con posterioridad la actriz representaría *Otra vez el diablo* (Teatro Español, 26 de abril de 1935); y *La Dama del alba* (Teatro Avenida de Buenos Aires, Argentina, 1944).

La elección del Teatro Español no fue casual: desde los inicios de la asociación Rivas Cherif- Xirgu (1930-1932), hasta la posterior Borrás-Xirgu, este teatro apoyaba las innovaciones y renovaciones teatrales tanto en la programación como en los montajes¹. La obra de Casona tuvo 62 funciones, comenzando en 1934, siguiendo en cartel durante la temporada posterior. Dirigida por Rivas Cherif y con decorados de Burmann, fue interpretada, además de por Margarita Xirgu y Enrique Borrás, por los actores Pedro López Lagar, Francisco Aguirre y Enrique Álvarez Diosdado. La crítica se mostró bastante favorable, con excepciones: Jorge de la Cueva, crítico de *El Debate* (18-03-1934), consideró la realidad representada en la comedia ‘repulsiva’ e ‘innoble’. Las críticas más positivas podemos hallarlas en *El Heraldo de Madrid*, *El Sol* o *Luz*, con fecha de 18-3-1934, día siguiente del estreno.

Tras su éxito, Casona y Xirgu continuarán su colaboración durante varios años. Mucho tiempo después, sería este el que dirigiera un homenaje a aquella con motivo de sus bodas de oro con el teatro:

A Margarita no se le puede encuadrar en una bandería ni en una nacionalidad determinada. Eso sería encerrarla en los estrechos límites de un partido o de una geografía. Catalana, española, americana, solo puede pertenecer al mundo ancho de la cultura, de la libertad y de la democracia, porque en arte lo verdaderamente patriótico es ensanchar su nombre fuera de las fronteras nacionales. El arte teatral es un arte mayor, es siempre un arte para el pueblo, y lo milagroso es hacerse escuchar por todo un pueblo, como Shakespeare, Molière y Cervantes, y esto lo ha conseguido Margarita. (En Margaritaxirgu.es. Consulta: 16/01/2015).

Cuando en 1962 sucede el ‘nuevo estreno’, en palabras de Casona, de *La sirena varada* en Madrid, el autor rememora viejos tiempos. Se retrotrae hasta el momento de la vez primera, y no puede evitar acordarse de la Xirgu. Son otros tiempos, España ha cambiado, así como su público. Ya no hay una diva que todo lo represente, hay figuras importantes de la escena, sí, pero ya hablamos de compañías. De hecho, Alejandro no menciona a ninguna gran actriz, se refiere, en su epístola a ‘una compañía animosa y joven’ (la de José Tamayo):

Mis queridos amigos Margarita y Ortín:

¿Por qué no nos escribimos nunca? No sé. Hay amigos a los que se quiere de verdad y con los que no se establece correspondencia, a pesar de recordarlos en todos los

¹ Sobre el Teatro Español gestionado por la Compañía Xirgu-Borrás, véase el libro de M^a Carmen Gil Fombellida (2003), *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II^a República*. Madrid: Fundamentos, 100-121.

mejores momentos y de sentirse uno entrañablemente unido a ellos. Es nuestro caso. Pero ahora había que romper este silencio, para charlar un poco por lo menos del estreno nuevo en Madrid de *La sirena varada*. ¿Se imaginan qué nervios, qué emociones y cuántas inolvidables evocaciones fue esto para mí? Me recordaba perdido en el Valle de Arán, cuando una carta de Margarita fue el primer aliento que recibí en mi vida de autor novel; recordaba cuando nos conocimos en el Hotel Nacional, frente a la estación del Mediodía; y tantas cosas como se nos cruzaron y se nos opusieron hasta el Premio Lope de Vega. El viejo Burmann era el único de ‘la vieja guardia’ que estaba a mi lado (él hizo nuevamente el decorado). Una compañía animosa y joven repetía emocionalmente las palabras de hace treinta años, y todos en los descansos preguntaban cómo era Margarita, dónde vive, qué hace, qué opina, cómo hacía esto y aquello. El estreno, contra todos mis temores, fue un éxito clamoroso, con el público de pie; y desde entonces el Bellas Artes se llena día a día. Ni un solo periódico de Madrid o de provincias dejó de recordar, al hacer crónica, la noche memorable del estreno y los nombres ilustres de Margarita Xirgu y Enrique Borrás. Es cierto que nuestra profesión es un acerico de envidias, zancadillas, venenos y rencorzuelos, pero a veces tiene también sus compensaciones de brazos abiertos y palabra temblorosa. Por eso quería hablaros de esta noche, en la que vuestro recuerdo estuvo presidiéndolo todo. Que sea como un sorbo fresco del buen Madrid en ese rincón encantador de Punta Ballena [...] (Margaritaxirgu.es. Consulta: 20/2/2015).

Nuestro escritor siente la necesidad de compartir esas sensaciones con la persona que había confiado en él y en el éxito de su obra.

Josefina Díaz también será colaboradora asidua de nuestro autor, aunque estos estrenan su primera obra juntos en Madrid (*Nuestra Natacha*, Teatro Victoria, Madrid, 6 de febrero de 1936), para marcharse luego a ‘hacer las Américas’. Allí representarían: *Prohibido suicidarse en primavera*, en el Teatro Arbú de México, el 12 de junio de 1937; *Romance en tres noches*, en el Teatro Nacional de Caracas de Venezuela, el 17 de junio de 1938; *Sinfonía inacabada*, en el Teatro Solís de Montevideo en Uruguay, el 21 de mayo de 1940; *La barca sin pescador*, en el Teatro Liceo de Buenos Aires, en Argentina, el 24 de agosto de 1945).

Por su parte, durante la gran etapa de su exilio americano, Luisa Vehíl será su primera actriz. Con ella estrenaría *Los árboles mueren de pie* en el Teatro Ateneo de Buenos Aires, en Argentina, el 1 de abril de 1949; *La llave en el desván* en el Teatro Ateneo de Buenos Aires, en Argentina, 1 de junio de 1951; *Siete gritos en el mar*, en el Teatro Politeama de Buenos Aires, en Argentina el 14 de marzo de 1952; *La casa de los siete balcones* en el Teatro Liceo de Buenos Aires, Argentina, el 12 de abril de 1957.

Con semejantes condiciones en la escena en las décadas de posguerra, sucedía que había teatros siempre llenos y teatros siempre vacíos. Los empresarios que firmaban contratos con compañías de éxito por varias temporadas tenían su aforo completo, los

que no lo conseguían, permanecían despoblados. Por cada dos obras buenas solía haber tres malas, lo que produjo, poco a poco, el hastío del público. Este no tendría en cuenta, generalmente, la calidad de las mismas o de los actores, de manera que, en provincias, si una compañía llegaba con una obra que ya se hubiera estrenado, se arruinaba.

Así como el público iba cambiando, también lo hacían los autores. Siguiendo a César Oliva (1989) los podemos clasificar en: a) Autores que estrenaban regularmente, con estética ya definida en el 36, que mueren pocos años después o en la guerra: Muñoz Seca, los Álvarez Quintero, Antonio Paso, Manuel Linares Rivas, Carlos Arniches, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Enrique Jardiel Poncela y Jacinto Benavente. Otros que viven más años y conviven con el realismo de los 40-50 pero su estética es benaventina, obsoleta: Pedro Pérez Fernández, Adolfo Torrado, Luca de Tena, Tomás Borrás, Enrique Suárez de Deza, José M. Pemán.

b) Autores que estrenan antes del 36 con regularidad pero alternan con otras actividades, simpatizantes con corrientes republicanas. Marcados por la guerra: Jacinto Grau, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Max Aub, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández. Aquí hemos de detenernos en los que supusieron un avance en la España de las vanguardias: Lorca, Alberti y Aub. Entre los dos grupos se halla Casona, exiliado, pero con estética similar. Más cercano, incluso a estos últimos, por cuanto que su teatro innovó y renovó la escena desde sus inicios.

Casona siempre apoyó y defendió el teatro de Federico García Lorca. Después del estreno de *Yerma*, la obra fue muy discutida y duramente criticada. Ricard Salvat, Enric Ciurans y Núria Salvat (www.raco.cat. Consulta: 22/8/2015) comentan que algunos amigos y fans del autor pidieron que se realizara otra función:

Algunos admiradores de Lorca pidieron una función especial. Firmaron la convocatoria: Ramón María del Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Alejandro Casona, Pura Ucelay, Victorio Macho, Adolfo Salazar, Enrique Díez Canedo, lo mejor de la intelectualidad republicana dispuesta a apoyar al gran poeta andaluz que con Casona estaba revolucionando el panorama del teatro español.

c) Autores conocidos que no solo trabajan en la escena: Antonio Machado, Manuel Azaña, Marcelino Domingo, Pedro Salinas, Eugenio D'Ors, los hermanos Baroja, Luis Araquistáin, Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, Ramón J. Sender, Luis Fernández Ardavín, Paulino Masip. Y de posguerra, Miguel Mihura, Claudio de la Torre y

Joaquín Calvo Sotelo, excluyendo a Gonzalo Torrente Ballester, que deja el teatro por la novela.

Casona comienza a escribir durante su estancia en Murcia (1917-1922), mientras estudia el bachillerato y el preparatorio para el ingreso en la Facultad de Filosofía y Letras. También empieza a sentir interés por el teatro, animado por su amigo Antonio Martínez Ferrer. Se dedica principalmente a la poesía, de corte rubendariana, hasta que lee a Machado. Incluso llega a obtener un premio en unos juegos florales de Zamora con su romance histórico *La Empresa del Ave María*, publicado en la revista *Polytechnicum* de Murcia en el número de octubre de 1920, en las páginas 152-156. Casona no tenía aun un *nom de plume* firmando como Alejandro Rodríguez Álvarez. Su primer libro de poemas publicado, *El peregrino de la barba florida* aun aparece rubricado con su nombre de nacimiento. Sería en *La flauta del sapo*, donde figuraría por vez primera su pseudónimo².

«Cuando descubrí a Antonio Machado toda mi idea de la poesía cambió por completo. Entonces rompí lo escrito y decidí volver a empezar». Durante su estancia de cinco años en Murcia asistió al Conservatorio. J. Rodríguez Richart (1974: 378) dice que allí conoció a su gran amigo Antonio Martínez Ferrer, quien le ‘contagió’ su amor por el teatro:

Cuando yo llegué a Murcia no sabía siquiera lo que era el teatro; te conocí en el Conservatorio (Dionisio Sierra, Jara Carrillo, Massotti)³ ensayando *La señorita se aburre*; nos hicimos amigos en un momento y para siempre. Y tu afición loca a todo lo que es el teatro (desde la bambalina a la frase, desde el soflamez a la candileja y desde el hombre al personaje) me fue contagiando poco a poco y derivando hacia el escenario mis aficiones literarias.

La vocación parental por el magisterio puede con él y comienza estudios en Madrid. No en vano, su madre era inspectora de enseñanza y su padre maestro, y por eso marchan a Levante. Escribe su primera obra teatral en colaboración con su compañero de tablas y amigo, Salvador Ferrer: *El otro crimen*, en 1925 (Rodríguez Richart: 1968). Tras esta, siendo regente de la Escuela de Les, en el valle de Arán, funda con sus

² En el Tomo II de esta tesis figuran las portadas de los dos libros como Anexo V y Anexo VI, respectivamente.

³ Docentes por entonces en el Conservatorio Provincial de Música y Declamación.

alumnos una agrupación teatral, 'La Pájara pinta'. Para ella inventa diversas obras basadas en tradiciones populares, en dialecto aranés. Los niños interpretaban entremeses de Cervantes, fábulas y cuentos adaptados por el autor. Evaristo Arce (1978: 13) recoge las palabras del autor: «Tuvimos éxito. Se entretuvieron los más chicos y quedó prendida en la mente de los mayores una lección, una enseñanza, un aletazo de la imaginación».

Continúa escribiendo tanto teatro como poesía. Verían la luz *Otra vez el diablo*, *La sirena varada* y *El crimen de Lord Arturo* (basada en la homónima de Wilde). Esta sería la primera obra de Casona llevada a la escena el 16 de febrero de 1929, en Zaragoza, por la compañía de los famosísimos entonces María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles. También allí publicaría el libro de poemas dedicado a su esposa *La flauta del sapo*, en el que, según Arce, estrenaría su pseudónimo. Casona explica por qué lo eligió en una carta dirigida a William H. Shoemaker (Arce, 1978:12), editor de *Nuestra Natacha* en Nueva York:

Nací y me crié en una vieja casa solariega que, por ser la más grande de la aldea, es llamada por todos 'la casona'. Es frecuente en las aldeas (donde por ser casi todos parientes, los apellidos se repiten mucho) distinguir a las familias por el lugar que habitan: así se dice 'los de la Fuente', los del Valle, y en mi caso, 'los de la Casona'. Al publicar mi primer libro destinado al público, decidí adoptar este seudónimo, que he empleado desde entonces y que ha llegado a sustituir a mi apellido, incluso en la vida de relación.

Casona sigue escribiendo comedias, pero no abandona los otros géneros, obteniendo en 1931 el Premio Nacional de Literatura por su *Flor de leyendas*. Estrenaría *El crimen de lord Arturo* (1929); *La sirena varada* (1933); *Otra vez el diablo* (1935); *El misterio del María Celeste* (1935); *El mancebo que casó con mujer brava* (1935) y *Nuestra Natacha* (1936), marchándose a América en 1937, donde alumbraría el resto de su producción, exceptuando *El caballero de las espuelas de oro*, estrenada en Puertollano en 1962. El autor no quiso estrenarla en América, como veremos después, porque el público no habría acabado de entender sus connotaciones.

Oliva (1989:50) decía entonces de Casona que el autor estaba confuso a la hora de poner en escena sus técnicas, que sus actos terminaban de manera abrupta, que su teatro no tendría éxito durante demasiado tiempo porque era muy 'literaturalizado':

Conjuga la sorpresa escénica con la evidencia técnica, entendiendo la primera como truculencia, y la segunda como forma habitual de teatralidad [...] Confunde lo teatral con

lo efectista: tras una gran acción o emoción en un final de acto, se corta esto en el siguiente, nunca sigue con ello. Las evoluciones de los personajes son literaturalizadas, son piezas de reloj. Es un teatro 'carente de alma', que tiene una gran facilidad para envejecer.

Ahora (*Elcultural.es*. Consulta 16/01/2015) comenta que están muy bien terminadas, que el acto finaliza de modo que empieza el siguiente partiendo de cero hasta alcanzar un nuevo clímax. Cataloga a Casona como el otro 'auténtico representante del 27', junto con Lorca:

Sus comedias se ven las unas en las otras, consiguiendo un desarrollo dramático hábil, intencionado, en el que siempre hay un truco de seguro efecto para terminar cada acto; el siguiente empezará sin recordar apenas el punto en donde acabó el anterior, hasta recuperar de nuevo el clímax que terminará con otro espectacular final de acto.

Luis Alberto Cuenca, secretario de Estado de Cultura en el momento del reestreno en Madrid de *Corona de amor y muerte* en el Teatro Español, escribe en el programa: «La vitalidad y perpetua juventud del teatro de Casona es un hecho incontrovertible [...] la luz ambigua del ensueño y a la vez por la nítida claridad de la inteligencia, está llamado a perdurar».

En general no tuvo nuestro autor buena crítica en España. Lo acusaban de evasionista, de falta de compromiso, sin embargo, tildan *Nuestra Natacha* de ser un «producto disolvente, altamente peligroso, un engendro político de izquierdas» (Arce, 1978: 15). Suele estrenar sus obras españolas allende los mares, y viceversa. Ocho días después del aclamado y ruidoso estreno de *Nuestra Natacha* en España, esta se lleva a los escenarios de Buenos Aires. Cuando él llega a América, era ya bien conocido por todo el mundo, habían visto sus obras. Todo lo que escribe y estrena allí, es llevado a escena en el viejo continente casi de inmediato. No solo en España, sino que es representado en Milán, París, Río de Janeiro, Lisboa, Burdeos, Munich, Florencia, Dublín, Ámsterdam, Bruselas, Johannesburgo, Zurich, Berlín, Tel-Aviv, Jerusalén, Amberes, Gante, Lovaina, Los Ángeles, Atenas, Norrköping, Lucerna, Montecarlo, Viena, La Haya, Breda, Gales, Moscú, Berna, Helsinki, Roma, Nápoles, Venecia, Rotterdam, Ginebra, Belgrado, Leningrado, Riga, Königsberg, Praga, Varsovia, Lieja, Brujas, Aquisgrán, y otras ciudades por todo el mundo.

El autor lleva a sus personajes a situaciones límite, indica el paso del tiempo a través de los cambios de cuadros y domina la carpintería teatral, porque dirigió en las Misiones Pedagógicas. No dirige sus obras al principio, no se siente capaz, piensa que

esa es otra labor diferente a la suya de escritor. Cuando regresa de su exilio en 1962 sí se preocupará porque todo esté como él desea. El director de escena no es entonces importante, es el actor el que maneja todo. No habría teatro de calidad hasta que no hubiera un director de escena. Cuando estrenan su *Sirena*, le piden que la dirija, a lo que él se niega. Considera que dirigir es como ‘traducir al autor’. Sí hará concretas puntualizaciones que serían tenidas en cuenta.

En aquella época era típica la presencia de la claqué, el público contratado para aplaudir. Aplauden para animar a causa de que el actor español necesitaba saber que estaba gustando. No todos los actores son profesionales y necesitan sentir la aprobación pública. Las compañías se creaban en torno a la figura central del reparto. Estos hacían también, a veces, de director. Se les escribían obras especialmente compuestas para ellos. Así, por aquel entonces en España había unas 80 compañías medianas. No eran buenos actores por las obras, las que parecían vacías de contenido casi siempre. No eran profundas como las de Calderón, Shakespeare, Ibsen o Galdós. Utilizaban una dramaturgia de ‘camila casera’, según Valle (Dougherty, 1985: 133).

A esto se sumaba el problema de la sesión doble o triple, la exigencia de estrenar sin descanso y de hacer giras por provincias. No había demasiados autores que estrenaran, porque si así sucedía, la sobreproducción de obras en el mercado provocaba el hastío del público. Dado que tenían que asegurarse el éxito, el mundo de los estrenos era bastante endogámico: no se admitían noveles por miedo al fracaso; solamente veían la luz obras de autores consagrados, los cuales debían incrementar de inmediato su producción. Había dos teatros, el novísimo de Madrid, y el de temporadas pasadas en provincias.

Con semejante panorama, escaseaban las obras buenas. Aun así se estrenaban porque las firmaban autores famosos o las representaban actores encumbrados. Si bien es cierto, que junto a este, existía otro teatro de minorías, teatro de arte, experimental. Pero era eso, de minorías. La gente quería divertirse en el teatro y no tener que pensar durante el tiempo que duraba la obra. El astracán de Muñoz Seca era de los más aplaudidos por este motivo. Otras veces, se asistía al teatro como antiguamente a las grandes óperas: se iba a ver y a dejarse ver, a copiar modas o a criticarlas. Es el caso de muchos de los espectadores de Benavente, quien triunfa con su alta comedia, o

Echegaray y Marquina. O los hermanos Álvarez Quintero con su costumbrismo rosa, el madrileñismo de Arniches, o los melodramas sentimentales de Martínez Sierra.

Los intelectuales y críticos contemplaban la escena con indignación. Tildaban ese teatro de chabacano, ñoño, sentimental, estancado. Los autores afectados, los que estrenaban regularmente, negaban tal crisis, ganaban más dinero que nunca. Grau dice que hay un acuerdo tácito entre autores, empresarios y público. Había una superproducción de obras para salvar la temporada, para mantener a las estrellas (Lola Membrives, Margarita Xirgu).

Dice Enrique Enderiz tras la temporada 1926-27: «¡Ciento cincuenta y una comedias en ocho meses [...]! O España es un país donde brota el ingenio a cataratas, o a nuestros escenarios se puede llegar con cualquier estupidez». Esta línea seguirá siendo mantenida a lo largo de los sucesivos años. Sáinz de Robles se quejará de que la abundancia de obras que se escriben, es síntoma de esta. En 1959 aun se habla de la decadencia del teatro español, dice Alberta Wilson Server (1959: 58) a pesar de los numerosos incentivos que propone el gobierno: «It is understandable that many playwrights should compete for these prizes: 243 works were in competition for the Lope de Vega prize in 1954».

Autores como Andreiev, Schnitzlev, Vichniévski, si bien empiezan a estrenar en España, no obtienen el éxito deseado. Ibsen y Strindberg no son aun bien comprendidos. Estos elevan el sentido dramático de la vida al más alto exponente, por lo que nuestro público había de esforzarse en considerar estas difíciles situaciones, y no estaba muy dispuesto a ello. En la época en que escribe sus primeras obras, Casona gusta de ir al teatro a ver las novedades que vienen de Europa. Lenormand estrena *Les Ratés* en Madrid, en 1928. En ella hay un pintor ciego. Quizá por eso decida que un personaje semejante aparezca en *La sirena varada*. Era habitual que los diferentes autores tuvieran contacto entre sí, e incluso, que propiciaran encuentros para comentar tal o cual obra. Es lo que ocurre con Bernard Shaw. Cuando se encuentran en el teatro Eslava, este le dice que está cerca de Calderón, pero más de Aristófanes.

El público comienza a desertar del teatro por novedades como el cine, la revista, el jazz band, etc. hay que ir con los tiempos. Por ello Alejandro Casona cultivará también el séptimo arte con una larga producción como guionista: *Veinte años y una noche en*

1941, *En el viejo Buenos Aires*, *Concierto de almas*, *Su primer baile* y *La maestría de los obreros* en 1942, *Casa de muñecas* de Ibsen y *Cuando florezca el naranjo* en 1943, *La pródiga* y *Le fruit mordu* en 1945, *Milagro de amor*, *Margarita la tornera* y *El abuelo* de Galdós en 1946, *El que recibe las bofetadas* en 1947, *El extraño caso de la mujer asesinada* en 1949, *No abras nunca esa puerta* y *Si muero antes de despertar* en 1952, *Un ángel sin pudor* en 1953, *Siete gritos en el mar* en 1954 y *La cigüeña dijo ¡Sí!* en 1955. Su producción como autor de cine fue: *Ceniza al viento* en 1942, *Nuestra Natacha* en 1944, *María Celeste* en 1945, *La barca sin pescador* y *Romance en tres noches* en 1950 y *Los árboles mueren de pie* en 1951.

En nuestro teatro todo giraba en torno a una conversación real, sobre problemas de andar por casa, con los que el público se sentía identificado. Así los escenarios favoritos eran aquellos lugares donde se estaba acompañado: el salón, la salita, el patio. Se destacaba al primer actor o actriz, y si el ambiente era propicio al lujo, mejor. Había que renovar todo esto, los temas no acompañaban al momento. Como en Europa, la guerra había cambiado algo en pintura, música y literatura; faltaba el teatro. Había que reformarlo. Cabía la posibilidad de hacerlo desde dentro, pero también se haría con la intervención oficial. Críticos y autores quieren el modelo de Rusia, Francia, Alemania e Italia, subvencionado por el estado. Pero el Directorio no estaba dispuesto. Mantenerlo por suscripciones, por autores y actores, con un mecenas, convertirlo en un ‘laboratorio dramático’, sin atender a que se ganara dinero ni a los gustos de cada quien era complicado. Agustí Calvet, alias *Gaziel* quiere aristocratizar el arte; el pueblo ya tiene su teatro; los hermanos Baroja, Ricardo Baeza y Adrià Gual lo intentan, sin demasiado éxito.

Ya en 1936 conviven obras de circunstancias junto a otras simplonas, populistas y carentes de estética. «La Junta de Espectáculos se fue preocupando, paulatinamente, por el factor económico, no interesándose por otros culturales» (Oliva, 1989: 33). Se empieza entonces a cultivar el teatro de circunstancias, por autores con motivos políticos. El problema del teatro pasa a ser de esta manera una cuestión política. Sí había un Teatro Nacional por decreto, pero era caro, y solo existía en grandes capitales de provincia.

Valle-Inclán dice que el causante de la decadencia teatral es el público, por su mal gusto. También creen eso Araquistáin, e incluso, Benavente. Junto al público que llena

los teatros, hay otro público inculto, susceptible de ser educado. Nace para ello el Teatro del Pueblo, las Misiones Pedagógicas de Casona, y la Barraca de Lorca.

M. Luz Morales (1935) reproduce las palabras de Casona exponiendo su tesis de que el teatro ha de servir al pueblo para tratar sus problemas, porque así ha sido siempre, desde tiempos inmemoriales. El artista tiene la obligación de tratar estos problemas universales y dejar de hacer arte por arte, para que el público se interese cada vez más por ellos: «Creo que cada vez se hace más urgente llevar al teatro las inquietudes, los problemas del mundo. Así fue siempre, y hoy menos que nunca tenemos derecho a entretenernos en los laberintos estéticos del arte por el arte. Grande es ser artista; pero necesario es servir [...]».

Defendían al público burgués Jacinto Grau o Adriá Gual, puesto que era como un niño a educar. El tercer público es el inculto del todo, sano, el pueblo rural, el 'público posible', con gustos comunes a todos, no contaminado. A este era al que iba dirigido ese teatro educador.

El espectador prefería el cine, mudo, porque era cinco o seis veces más barato, y muy dinámico en sus procedimientos y recursos. Todo esto suponía una novedad. El teatro, dice *Azorín*, ha de ser espectacular, como en otros países. Había que revisar el estado anticuado de las técnicas de escenificación: la luz, el vestuario, los accesorios, etc., debían conducir a captar el espíritu de la obra. Distintos diarios se hacen eco de esta necesidad. Magda Donato abre una columna llamada *Lo decorativo en la escena*, José D' Hoy otra, *Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena*. Ortega y Gasset piensa que también había que renovar los temas. El escenario giratorio era defendido por Valle-Inclán, para representar con frecuentes mutaciones de escenario, escenas sucesivas con rapidez.

El público andaba bastante despistado a causa de los críticos. Estos gustaban de desorientarlo para beneficiar a tal o cual actor o actriz, o perjudicar a alguna compañía. Entonces el espectador comienza a desgansarse, por la falta de sinceridad. La crítica se defiende de estas acusaciones arguyendo la existencia de la crisis, que era real. Según la revista *Critilo* había dos teatros: uno vertical, todo acción y proyección, teatro del futuro; otro, horizontal, el del escenario, novela escenificada, literatura que entra por el oído. Valle cree que con el tiempo se unirían los dos en un solo Teatro. Miguel de

Unamuno dice que no ganará la batalla el cine, porque el teatro habrá de volver a sus orígenes, sin ornamentos; el cine no es espiritual, no puede expresar el alma de los personajes.

El impulso liberal que quería la reforma contribuía al nacimiento del nuevo régimen. De Primo de Rivera a la Segunda República, muchos renovadores se convirtieron luego en funcionarios de la última. Los intelectuales no podían reformar el teatro. La burguesía era consciente de la necesidad de cambio, pero carecía de autoridad para ello. La sociedad se hallaba sumida en una lucha por el poder político y el teatro era su campo de batalla. Ejemplo de esto es la indolencia con la que se acogió el Nobel de Benavente, por su ideología conservadora.

La burguesía culta acepta la crisis, pero no intenta cambiar nada, porque el teatro es diversión. Carente ya de contenido religioso y civil, como en el resto de Europa tras la guerra, se cambia el drama por el astracán, el juguete cómico, a causa de las ansias de evasión. Se busca un público más amplio, se pretende crear una dramaturgia no mimética, se fomenta una organización económica menos interesada. Enrique de Mesa (1929) dice al respecto: «Lamenta el creador de figuras verse desvalido de intérpretes que las encarnen; quéjase el comediante de la falta de obras propias para lucir sus facultades y afianzar su crédito».

En cuanto al panorama vanguardista, hubo en España una reacción contra el espíritu castizo y exclusivista del grupo del 98. España se abre por vez primera desde el siglo XVIII a las corrientes intelectuales del momento. Junto al Dadaísmo, Surrealismo y Creacionismo, Futurismo y Cubismo, surge en España el Ultraísmo. El punto de partida para la vanguardia está tras los años 20, cuando florece una nueva sensibilidad para el arte, gracias, en parte, a la influencia de Ortega. Todos estos ismos afloran en la narrativa, en el teatro es extraño encontrarlos, si dejamos a un lado el Surrealismo. Ramón Buckley y John Crispín (1973: 10) justifican la necesidad de los artistas de introducir ideas nuevas:

Nos parece que no tomaban suficientemente en cuenta los acontecimientos socio-históricos [...] que justificaron [...] la primera actitud escapista del Arte Nuevo [...] Vemos una correlación entre los efectos de la primera guerra mundial y el dadaísmo (1916-19), como elementos destructivos que clausuraron toda una época y permitieron el principio de otra.

En la revista *Plural* publican Benjamín Jarnés y Valentín Andrés Álvarez; también Mauricio Bacarisse. Estos pasan a la *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega y Gasset. En ella colaboran Antonio Espina, Juan Chabás, Francisco Ayala, Antonio de Obregón, Rosa Chacel y Gómez de la Serna. En 1927 surge la *Gaceta Literaria* dirigida por Giménez Caballero y Guillermo de Torre. El mismo año se editan *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos y *Metrópolis*, de Fritz Lang.

Junto a estos movimientos, se suceden las tertulias del Café Pombo desde 1915. Así, la vanguardia española tiene dos etapas de cinco años. La primera es la que conserva las herencias del Ultraísmo. El hombre tiene fe en el arte nuevo, en el arte de creación y no de mimesis. Sienten un optimismo vital, exaltan el presente y hablan de su fugacidad, y de la sensualidad. La segunda, ya en 1930, tiene una nota pesimista, un desencanto nihilista. Ya no sienten fe en el arte y el progreso. El mundo moderno es deshumanizante, el hombre se ha convertido en masa. En teatro proliferan los grupos experimentales de ruptura, grupos de ‘teatro de arte’: el *Mirlo Blanco* de los Baroja, el *Cántaro roto* de Valle, el *Caracol* de Rivas Cherif, que rompieron moldes, pero no triunfaron ante las grandes masas.

2.1 Del proceso de creación de Casona: fantasía *versus* realidad

Casona paseaba cuando quería pensar una obra. Paseaba y paseaba hasta que creía que ya podía escribirla. Esa costumbre podría haberla adquirido en su infancia, cuando daba largos paseos con su padre por Villaviciosa (villa de abundancia). Piensa las obras y cuando ya están ‘hechas’, las escribe. Siempre a mano, la máquina de escribir le distrae. Nunca tarda más de un mes en hacerlo, y casi siempre cambia algo, sobre la marcha.

Tengo que escribir paseándome, saliendo por los jardines y caminando entre pinares, entre árboles que huelan. Así suelen producirse en mí las ideas para una comedia. Después, lo que se llama escribir no me cuesta ningún trabajo. Lo que me cuesta es concebir el tema, enamorarme de él. Hay temas que se pueden hacer y rehacer mil veces; pero yo necesito siempre un tema que me enamore, que crea, aunque sea mentira, que es algo original, que es algo distinto, nuevo, y sobre todo, extraño. Ya entonces tengo muchas limitaciones; pero una vez que he inventado el tema y que lo encuentro, cuando me siento a escribir no me cuesta esfuerzo alguno («Margaritaxirgu.es». Consulta: 22/9/2015).

El primero en leer una obra era siempre su hermano. Según recoge J. J. Plans (1990: 100), el autor opinaba que «las que más fama le han dado, y más han gustado

internacionalmente son: *Los árboles mueren de pie*, *La barca sin pescador*, *La molinera de Arcos*, *La tercera palabra* y *La casa de los siete balcones*».

En ocasiones, seguramente el espectador o el crítico podrían notar que hay un exceso de ‘docentismo’ en sus obras, como decía Antonio Espina (1925: 23). Pero también en este aspecto «pienso que el sentido del equilibrio y de la medida de Casona suele evitarle extremosidades exageradas y limitarse a lo permisible dentro de los cánones dramáticos y del ritmo e interés de sus obras» (Rodríguez Richart: *Laratonera.net*. Consulta: 12/08/2015).

Ya hemos visto cómo su teatro era diferente, cómo había superado al clásico, y cómo la crítica lo acusaba del pecado de irrealidad y fantasía, de evasión, frente a otras obras combativas contra el régimen. Casona deja bien clara su postura al respecto en una carta dirigida a Amado Blanco en 1937:

De España no sé qué decirte; tengo fe en el triunfo final sí, a pesar de esta bárbara actitud alemana, que indica cómo el fascismo está dispuesto a todo. De todos modos, nuestra amable vida de allá ha terminado; me imagino un futuro Madrid de vida dura, áspera; un Madrid de volver a empezar. Y nosotros, jóvenes para nuestra vida de entonces somos ya viejos para eso. Nos han destrozado irremediamente. Pero otra vida; la nuestra, ya pasó. ¡Y qué bonita era!, ¿te acuerdas? Para el futuro, teatro de combate, cine de combate, organización en masa, disciplina. Para los hijos, todo el horizonte; para nosotros, recordar un poco ¡ya! Y esfuerzo de adaptación. Solo el consuelo de pensar que lo otro sería tan cien veces peor que ni podríamos respirarlo. Desde que empezó esto dedico media hora diaria a cagarme en Dios, y no me basta. ¿Con cuántas vidas podría pagarnos Franco lo que nos ha hecho? El resto de las horas se lo dedico a él (López Alfonso, «El tous p@ tous». Consulta: 16/10/2015).

El autor manifiesta que «es propensión esencial de la imaginación española el tratar lo maravilloso, no como puramente fantástico, sino como una realidad extraordinaria, como una segunda realidad». Desde su más tierna infancia, estaba en contacto con las historias y romances fantásticos que le contaban su madre en casa, y su padre en sus largos paseos. A esta costumbre se añadiría la de jugar en la ‘castañalona’, donde dejaba volar la imaginación a mundos insospechados. Sus personajes se evaden de la realidad circundante si esta es tan cruda que no pueden soportarla. Así lo hará Sirena, creando un mundo submarino paralelo en *La sirena varada*, o Genoveva en *La casa los siete balcones*, refugiando todo su ser en la búsqueda de una palabra. Para ellas, la realidad es tan dura que no son capaces de mirarla de frente. Niegan su existencia.

Sin embargo, puede suceder lo contrario. La Abuela en *Los árboles mueren de pie* optará por la realidad, toda vez que la fantasía ha fracasado y el Otro ha venido a la casa a chantajear al abuelo. Se enfrentará a él, manteniendo así la irrealidad creada por Mauricio para ella. Kessel Schwartz (1957: 60) arguye que «Casona doesn't claim that all illusion is bad [...] Casona's conclusion is that the worlds of reality and happiness are synonymous». El maestro confiesa que el uso de la técnica fantasía/realidad le viene dado por la tradición literaria española. Defiende (Castellano, 1967: 187-188) que si debe algo a alguien, aparte de Pirandello, es a nuestro acervo cultural, que siempre ha gustado de entremezclar los dos planos:

Admito mi deuda con Pirandello en cuanto a su técnica de emplear el doble plano de realidad y fantasía [...] No olvides que todo mi teatro tiene sus raíces en la más profunda tradición artística española, en ese entrecruce de imaginación y realidad que ya se da en Cervantes, Calderón y el Greco. También es de carácter tradicional lo maravilloso y sobrenatural-esa tierra entre lo físico y lo del otro lado-. Esa inclinación mía a lo sobrenatural no me la pueden achacar a ningún escritor extranjero: la bebí en nuestra tierra de Asturias.

Este autor opina que el dramaturgo se dejó influir a la hora de mezclar la realidad con la fantasía por un escritor y director ruso muy en boga en su época, Nicolai Evréinoff. Este dice en su comedia *The Chief Thing*:

Since we are unable to give happiness to the unfortunate, we must at least give them the illusion of happiness [...] We never live in the present. We live in the past and in the future, and in our thought we recreate the one as well as the other [...] And we hardly know what is more real, more important for us- that which really happened or that which we invented- transformed reality (*Ibíd.*, 190).

Juan María Díez Taboada (1986) opina que los dos pilares del teatro de Casona son el binomio ficción/realidad y la libertad del individuo. Cataloga los tres primeros éxitos del autor: *La sirena varada* y *Otra vez el diablo* en el plano de la ficción, dejando *Nuestra Natacha* en el de la realidad.

Sin embargo, la realidad es la que triunfa en *La sirena varada*. María no tiene más remedio que volver a ella por el bien del hijo que espera. Ricardo se opondrá en un primer momento, al verla triste, angustiada, cuando ella empiece a recordar el calvario que ha sufrido. No quiere que su pesar continúe, por eso le grita: «¡Querían

engañarte, devolverte la conciencia de una vida encanallada y sucia! [...] ¡Y es mentira! ¡Tú eres una sirena, eres blanca y azul! » (I, 338)⁴.

En *Otra vez el diablo* la ficción viene dada por el hecho de que el Diablo se encarne en un hombre, como en *La barca sin pescador*. En ambas aparece con figura humana para hacerse más cercano al protagonista y así poder tentarle. En la primera pieza pretenderá que el Estudiante, de alma joven y aun sin terminar de labrar, peque a través del amor. Que venda su alma para conseguir a la Infantina. En la segunda, será por avaricia. Ricardo entregará su alma a cambio de más riqueza. El Estudiante luchará contra su lujuria y saldrá vencedor. Ricardo se acercará al pueblo donde falleció la víctima que él creyó haber matado con su solo deseo, y redimirá todas sus culpas renunciando a su vida de lujo y dinero. Federico Carlos Sáinz de Robles (1966: 144) opina que el humor ayuda a plantear ese doble plano en esta obra: «el humor tiene misión ‘peliaguda’: lograr que el público admita el doble planteamiento del tema: realismo y fantasía, o verdad y misterio, antes de que estas dos tendencias formen *unidad* sin fisura». Se refiere a la figura del Diablo. Dice que Casona la presenta como algo humorístico, sin provocar ‘la risa gorda o la sorna’ para que el público se meta en situación.

Bernal Labrada (1972: 25) defiende también la tesis de la dicotomía fantasía/realidad en la obra casoniana. Piensa que el autor comparte cierto parentesco espiritual con Azorín, quien cree que «Realidad y ensueño [...], la misma cosa mirada desde enfoques diferentes».

Casona clasificaba sus comedias en cuanto a la realidad predominante en ellas: *Nuestra Natacha*, *Las tres perfectas casadas*, *La molinera de Arcos* y *El caballero de las espuelas de oro*. En las demás, prima la fantasía o el ensueño. Nunca habló de *El misterio del María Celeste*. No la consideraba a la altura de las demás. En la primera el problema es el de la educación de los jóvenes rebeldes; en la segunda y la tercera, la infidelidad; en la cuarta, el enfrentamiento a la muerte.

El autor coloca a sus personajes frente a una realidad que a veces es dura, las más de las veces. Estos habrán de salir a flote a base de esfuerzo, cariño y tesón. Valbuena Prat

⁴ Nos referiremos al tomo en el que se inserta la obra y al número de página de la edición de las Obras completas de F.C. Sáinz de Robles de Aguilar de 1977.

(1956) califica su teatro de angustia por esta razón. Victoriano Rivas Andrés (1966: 4-5) habla de la ‘desproporción de la realidad’ que han de afrontar los personajes soñadores del escritor. Cuanto más soñador sea el personaje, más dura será la realidad. Dice, haciendo referencia a los de *La tercera palabra* que

Todos, a su modo, son unos románticos tráfugas del ensueño, al imposible, por esquivar el zarpazo de la existencia. Pero la vida se les impone: se les cuele o los aplasta invasoramente con la insoslayable realidad, con el conflicto real, con la ingratitud acobardante, con el amor realísimo: caen en una tela de araña, rotas las nubes del ideal ensoñado, y presos, a la vuelta, en las mallas de la realidad. Con el choque o la caída la desproporción es mayor.

Es cierto que Casona coloca a los personajes ante situaciones límite para extraer de ellos lo mejor de sí mismos, porque tiene fe en el ser humano y le cree capaz de superar cualquier revés si la motivación es suficiente. La mayoría de las veces esta será el amor. Pablo, en *La tercera palabra* intentará adecuarse al mundo real que le ha sido presentado por Marga. Se enamorará de ella y hará un sobreesfuerzo por entender esas rígidas normas que caracterizan esta diferente cultura, mas no podrá comprender la hipocresía que lo domina. Comparte cierto paralelismo con el personaje calderoniano de *La vida es sueño*, y así lo reconoce el autor (Castellano, 1967: 189):

Considero poco aventurado lo de encontrar un completo paralelo entre los personajes de *La tercera palabra* y los de *La vida es sueño*, de Calderón. Pablo es el único que tiene algo de Segismundo- el hombre natural educado por la experiencia-, pero también lo tiene, al principio, el Andremio de Gracián. Igualmente rechazo la aseveración de aquellos que creen ver en Pablo un Emilio de Rousseau o un Cándido de Voltaire. Todos estos señores se olvidan de que mis antecedentes son claros y de buena familia [...] y es imperdonable que los trastuequen y cambien de país y hasta de domicilio.

El personaje actuará para redimir su pecado, para limpiar su culpa y conseguir el amor de la persona amada. Este es el caso de *El misterio del María Celeste*, en el que Juan luchará consigo mismo para merecer el amor de María. En el plano de la irrealidad o fantasía estarían los sueños premonitorios tan recurrentes del mismo. Estos chocarán de lleno con la realidad circundante, hasta que empiecen a hacerse reales. Entonces la fantasía se transformará para convertirse en realidad. Cree que Dios le está castigando porque María cree en él, en lo que él vaticina. Juan no puede soportar que sean mentira, como siempre, y que su amada se dé cuenta de que él no es sincero. Pero no puede hacer nada por evitarlo, lo que sueña se va cumpliendo. En un primer momento se enfrentará al mundo, se retrotraerá sobre sí mismo, para, en

un segundo instante, afrontar la nueva situación propiciada por Dios. Puesto que han de vivir en la isla, lo hará con dignidad y respeto.

Los sueños realizados serán a su vez muy duros. La tripulación habrá de enfrentarse a ellos, a la realidad ahora, saliendo airoso solamente el limpio de corazón. María y Juan la aceptarán tal y como se presenta: vivirán en la isla. Tiburón también, está cansado de vagar por el mundo. El Niño permanecerá con su madre. Los demás no pueden aceptarla, la negarán para encontrar solo una salida, la huida a buscar una improbable salvación, como ya le sucediera a Vicente.

La mezcla de fantasía y realidad supone un momento de clímax en las obras casonianas, un momento de opción, de elección. A veces viene dado en el primer acto: «In each of the three plays so far discussed⁵, the dramatic fusion of reality and fantasy has occurred in the first act. In *Siete gritos en el mar* it happens in the last scenes of the third act » (Toms, 1961: 218). O en el tercero, como dice el teórico. En *El misterio del María Celeste* aparece desde el inicio de la pieza. La acción se presenta *in medias res*. Los marineros hablan de ese mundo de fantasía llamado ‘isla de bendición’, donde todo es dado por la gracia de Dios. A partir de ahí, las acciones se sucederán para lograr alcanzarla, y, una vez conseguida, ya realizada la potencia del sueño, será despreciada y reemplazada por una nueva fantasía: la tierra que creen haber visto hacia el Sur. El lector-espectador supone que nuevamente la crudeza de la vida se impondrá y los hombres morirán en el intento. No se merecen vivir porque han traicionado al ser humano con sus instintos más rastreros y su talante cobarde. El maestro así nos lo indica con unas simples frases pronunciadas por María: «Se pica el mar. Siento frío». Al hacer que el mar, durante todo el último acto tranquilo, se empiece a picar en el instante en que la barca se va alejando de la orilla, nos comunica su intención de no dejarlos vivir. Utiliza en sus obras, como él mismo recoge «la interferencia de realidad y fantasía, el mundo y el trasmundo, realidad objetiva y conciencia».

César Oliva, acusa a Casona de escribir un teatro cargado de ‘literaturalidad frente a la teatralidad’ (1989: 50), refiriéndose a la poeticidad imperante en él. No olvidemos que el autor empieza escribiendo poemas, para pasar con posterioridad al

⁵ Se refiere a *Los árboles mueren de pie*, *Prohibido suicidarse en primavera* y *La sirena varada*.

teatro. Concibe una serie de farsas infantiles para el 'Teatro del pueblo'. Comparten los dos géneros elementos comunes: «Sus piezas infantiles participan de las características generales de su teatro: lenguaje poético, humor, juego entre la realidad y la fantasía, optimismo y búsqueda de lo universal humano» (Ruiz Ramón, 1971: 247). Esa búsqueda está también presente en su poesía, así como su lirismo se hace evidente en su teatro. Es una de las señas de identidad del autor.

Hilda Bernal Labrada (1972: 28) sostiene que el teatro de Casona mantiene su universalidad: «es una consecuencia de la concepción humanística de la vida incorporada al teatro, y su idealismo se halla implícito en su visión lírica de la obra dramática». Nosotros añadimos al rasgo de la universalidad, el de la atemporalidad. El autor trata temas universales, sí, pero atemporales. Siempre tendrán vigencia el honor de hombre, la dignidad de mujer, el amor, el sacrificio, el perdón.

Según la autora, la poesía de Casona fue muy importante para el posterior desarrollo de su dramática. Ambos estaban en sincronía, tenían la «armonización de la visión lírica y de la acción, feliz aleación que confiere a su teatro el sello de su personalidad». El comediógrafo (Morales: 1935) afirma que «el teatro debe concebirse en lírico [...] pero realizarse en dramático». Continúa mencionando Bernal Labrada algunos motivos de la primera que pasan a la segunda, como el barco ciego, que aparecerá luego en *La sirena varada*; el barco que nace en el monte y el pájaro cuclillo, recordarán luego a *Romance en tres noches*; la aldea sumergida dará la idea de vivir bajo el mar de Sirena y se tendrá en cuenta en *La dama del alba*. Es de todo punto normal esa presencia puesto que el escritor bebe de las fuentes tradicionales de su cultura, la española, pero también la asturiana, con sus reminiscencias celtas.

2.2 Guiños al lenguaje surrealista

Las características principales del Surrealismo las encontramos en algunas obras casonianas, dispersas. Sin embargo, en prácticamente la totalidad de la obra surgen pinceladas en este sentido: no hay exposición formal del tema en sí, como tampoco hay una presentación de los personajes. La realidad externa, física, no es el elemento más importante de la vida humana. No hay un fondo de la acción, no se incita el conflicto, los dramas parecen haber comenzado antes de levantarse el telón.

En *Tres diamantes y una mujer* Perla ha escondido a Fransisé cuando huía de los alguaciles de su padre, el comisario mayor. La acción ya ha empezado, pero desconocemos las razones que lo han llevado hasta el desván de la casa familiar. Poco a poco sabemos a qué se dedica y por qué lo persiguen. La trama de *La casa de los siete balcones* se nos va desvelando poco a poco, todo ha pasado antes. Se nos descubre lo sucedido para continuar y finalizar. Es *La llave en el desván* la que más elementos del surrealismo presenta. Mario (el protagonista) ya está extraño en cuando comienza el primer acto. La casa va a ser vendida, pero desconocemos porqué. Hay algo raro en el ambiente. Sibila, la criada, haciendo honor a su nombre, anuncia que algo grave va a suceder. A esto se suma la sensación de sofoco a causa del calor proporcionado por las nubes de lluvia. Laura, cuñada de Mario, tiene extrañas sospechas sobre el ayudante de este. Tampoco se fía de Susana, su hermana. Cree que es una niña consentida, que siempre ha tenido lo que ha deseado con solo mirarlo. Piensa que no valora en demasía el trabajo y esfuerzo de su esposo.

En *Carta de una desconocida* ya todo pasó, la desconocida nos cuenta su desamor: el doble encuentro amoroso que tuvo con el amor de su vida, y que él no recuerda. En *La tercera palabra* hay una intriga que es contada cuando Marta llega a la casa. Pablo ha sido educado ‘en libertad’, alejado de todo por su padre, desencantado con el mundo. Al morir este pasa a vivir con sus tías, las que se sienten incapaces de darle la instrucción adecuada a un chico de 24 años. Deciden contratar a un tutor tras otro, a causa del rechazo del alumno, hasta que llega Marga, la que le enseñará la tercera palabra que ‘hay que decir en silencio’: amor.

So pretexto de fundar una república platónica, aparece el verdadero tema de la obra: el conflicto de *La sirena varada*. Parte del primer acto trata sobre qué personajes conformarán tal república. Se nos presenta el ambiente extraño, con luces irreales. Hay seres raros habitando la casa, como un fantasma que aparece de cuando en cuando, un pintor con los ojos vendados, un joven aparentemente normal, que se levanta a mediodía y se acuesta de madrugada pidiendo el desayuno. Lo ha dejado todo para levantar su reino de fantasía. Para más inri, aparece una joven escalando la yedra. Entra en la casa tan tranquila, como si llevara allí viviendo cierto tiempo, y preguntando por su habitación, la de Ricardo y ella. Más tarde desgranamos el drama. La situación que la ha llevado a esa casa, atraída por una carta que creía que era para ella. Desentrañamos el pasado terrible de, ahora, María.

En *Romance en tres noches* están los hombres cenando, cuando aparece una misteriosa joven en medio de la noche, en un bosque nevado. La acogen en la cabaña a causa de la tempestad. No sabemos por qué anda sola, por la nieve, allí, a varias horas de cualquier lugar habitado.

Los Árboles mueren de pie comienza con una escena poco habitual: en una aparente oficina hay una muchacha y un señor de cierta edad esperando. Van apareciendo todo tipo de personajes extraños. Un pastor protestando por la inane labor que le ha sido encomendada, un cazador con una jauría de perros y otros igual de extravagantes. La atmósfera extraña conduce a la confusión de la protagonista. Después se irá aclarando todo. Forman parte de una especie de club de ayuda al prójimo, para lo que necesitan disfrazarse y crear ambiente. Marta-Isabel también participará en el juego para ayudar a un esposo desesperado.

En *El misterio del María Celeste* tanto la tripulación como la esposa del capitán andan preocupados por si se han perdido en la inmensa mar, pero después se alegran al saber que han conseguido desorientarse, porque precisamente eso era lo necesario para encontrar la tan anhelada isla perdida. Al mismo tiempo se nos va perfilando la figura de Juan. Sabemos de su extra-naturaleza, se nos dan pinceladas sobre su pasado poco preciso, pero sin entrar en detalle alguno.

Otra característica del Surrealismo presente en las obras, es que la imagen de tipo surrealista contradice la lógica, destruye o exagera la realidad, crea una nueva. *La sirena varada* transcurre casi en su totalidad en una realidad paralela, aquella que pretende crear Ricardo, su república. La casa se halla frente al mar, solitaria. Se encuentra iluminada de forma extraña en su interior, con luces estridentes. En el centro del salón se yergue un árbol imaginario que todos rodean con cuidado al pasar. Ya veremos el papel que jugará la plástica para conseguir alcanzar el objetivo final de creación del mundo irreal.

Se juzga a Perla por su decencia y procedencia dudosa en *Tres diamantes y una mujer*. Ella es la hija del comisario jefe, lo cual es una deshonra para la familia de Fransisé, ladrones profesionales de pura cepa, artistas del latrocinio. Ella ha de ser valerosa. Nadie levantará un dedo por defenderla, así que es la muchacha la que pide la mano de él, lo que contraviene las reglas de la época.

Siete gritos en el mar presenta un ambiente exasperado desde su inicio. El capitán comunica a los pasajeros de primera que esa noche habrán de morir, todos. Serán el señuelo de los submarinos enemigos para que pueda pasar sin peligro un importante convoy. Ante este hecho, todos ellos confesarán sus culpas, y algunos tratarán de redimirlas.

La individualización, interioridad, intimidad, personalidad, son potenciadas por el Surrealismo. Se prima la locura, se valora el mundo de los sueños; los temas abstractos se individualizan a través de la realidad psicológica. A veces es sueño, otras, fondo psicológico del personaje. Todo remite al psicoanálisis de Freud. Dice Ortega y Gasset que el sueño es la ampliación de la realidad. ‘Un sueño es el principio de un despertar’. El psicoanálisis es la técnica que sigue el doctor en *La llave en el desván* para intentar ayudar a Mario con sus pesadillas. Las que cree ver él mismo ya despierto se hacen realidad. Gabriel, el médico amigo de la familia, lo psicoanaliza para hallar la causa de sus delirios. Cree que algún acontecimiento importante tuvo lugar en su infancia, y su mente, para protegerlo, lo enterró. Su tarea consiste en encontrar esa clave escondida para interpretar lo que le sucede en la actualidad.

Confiesa Casona que se inspira en Freud y su psicoanálisis para escribir esta obra, pero «un Freud tergiversado poética y constantemente por viejas tradiciones populares sobre los sueños y sus sentidos» (Leighton, 1962: 697). El alma dormida tiene una fuerza superior a la conciencia despierta. La acción transcurre en un solo día. El doctor se basa en la creencia de que todo el mal viene de antiguo; Laura, cuñada de Mario, enamorada de este, cree que radica en el presente. Al final los dos tienen razón, viene de antiguo pero es aplicable al día de hoy. Él siente temor ante los ojos del perro que ve en sus sueños, dice que son iguales a los de Alfredo, su ayudante - que luego lo traicionará en el trabajo y con su mujer-. No ve la cara de la mujer del sueño, pero sabe que es su esposa Susana, antes de disparar contra ella.

En *Siete gritos en el mar* todo lo que hemos visto ha sido un sueño de Santillana. Tiene una parte que se hace realidad, es un sueño premonitorio de una desgracia, de modo que logra que Julia –la pasajera aquejada de culpa por provocar de modo accidental la muerte de su hermano- no se suicide. Ella no comprende cómo conocía sus intenciones de quitarse la vida. El viejo capitán que les anuncia lo que sucederá esa

noche se transforma en otro mucho más joven, pasando aquel a ocupar un lugar en la pared en forma de cuadro.

Juan en *El misterio del María Celeste* posee una extranaturaleza, y así lo comentan los marineros. No es igual que los demás. Piensan, incluso, que no debería trabajar tanto como ellos. Tiene sueños premonitorios, lo que dice se hace realidad. Él lo lamenta porque cree que Dios se está burlando. En otros tiempos se ganaba la confianza de la gente diciendo lo que ellos querían oír, pero ahora ha encontrado una persona que lo acoge y lo respeta, María. Él quiere merecerla, desea ser un hombre otra vez, por ello no se alegra cuando se van actualizando los sueños que tiene en potencia. Al encontrar la isla no puede creerlo, no la quiere. Se niega a aceptar la verdad porque eso presupone que es de nuevo un mentiroso, que la gente lo sigue porque creen en él.

Elemento recurrente en las obras surrealistas es el misterio. Este proporciona incertidumbre, recompensando la falta de tensión de la acción. ¿Por qué Mario en *La llave en el desván* siente esa angustia, esa locura que ya tuviera el padre? Porque su subconsciente sabe que el padre mató a su madre a causa de su traición. Aunque no quiera reconocerlo, la parte consciente de su cerebro sabe que Susana lo está traicionando de igual forma con su gran amigo y socio. Por su lado, su parte inconsciente hará posible que lleve a cabo su venganza.

De manera paralela, se halla la intriga de los planos del gran descubrimiento científico de Mario. Laura, hermana de Susana, acusa a Alfredo de robarlos. Es cierto, un día vio unos papeles comprometedores en su maleta. Intenta abrir los ojos de su cuñado, pero este no se deja. Para matizar aún más la atmósfera misteriosa y agobiante, el autor recurre al personaje de la vieja criada. Sibila anuncia lo que pasará, espera algo y así lo comunica. Cree que la casa es partícipe de los acontecimientos que van a tener lugar. Sabe que algo se está gestando, por eso ‘se pone así’, cuando algo importante está por venir: un nacimiento de un niño o una desgracia.

Hay un peligro inminente que solo conocen el capitán y sus oficiales, en *Siete gritos en el mar*. Aquel se lo cuenta a sus invitados a cenar, todos culpables de algo. Solamente escapa de esta criba Julia; ella solo es culpable de sentir culpa. Todos irán confesándose uno a uno, descubriendo su pecado, menos Julia, que descubre su inocencia. En *La tercera palabra* no sabemos qué tiene ese ‘niño’ de 24 años, que a

todos los profesores espanta. Por otra parte, existe la intriga monetaria de Julio, hijo del administrador y antiguo amante de la profesora, Marga, que viene a la casa a intentar conseguir dinero.

Uriel no habla con palabras, no sabemos la causa. Pero sí se comunica con la mirada, con su tía Genoveva. Él es también un personaje poseedor de esa extranaturaleza. Habla con los muertos que a él se le aparecen. En esta obra se entrecruza la intriga del tesoro de la familia escondido por Genoveva en *La casa de los siete balcones*, que solo dirá su ubicación a cambio de su carta de América. Ella espera una misiva del novio aquel que marchó prometiendo volver. Cree que esta nunca llega porque es incapaz de recordar el nombre de un árbol. Nadie sabe que está escondido dentro mismo de la casa, casi a la vista de todos.

¿Quién es ese a quien Perla esconde?, ¿qué pasará el martes y trece?, ¿la aceptarán? Todas estas cuestiones van encontrando respuesta poco a poco en la pieza. Por si fuera poco misterio, se suma el asunto de la traición de Perla en *Tres diamantes y una mujer*.

El misterio preside toda nuestra obra desde el título. Han de encontrar el Paraíso perdido, pero deben desorientarse para hacerlo, y, desde el prólogo, sabemos que volverán a dejarlo escapar cuando lo hallen. Explorando la isla, dan con la cabaña, la que presenta vestigios de vida y huellas alrededor. Los personajes se preocupan por si alguien habita la isla, alguien que pueda quitarles sus tesoros. Se va desgranando el anunciado desenlace con lentitud.

El personaje surrealista es vencido por la vida, no consigue la total adaptación. Esto lo conducirá a la evasión o la muerte. Sirena en *La sirena varada* elige la huida del mundo insoportable en el que está sumida cayendo en la locura; Daniel, el pintor, se venda los ojos para no hacer frente a la verdad, que es ciego. Mario se deja llevar por sus pesadillas hasta hacerlas realidad. Julia no habla, se niega a hacerlo. Sufre un suicidio abortado; Zabala en *Siete gritos en el mar* bebe para intentar olvidar que fue el inspirador del suicidio de su mujer-niña. Uriel quiere traspasar la frontera de la vida, romper ese cristal, morir, porque es diferente. Genoveva tacha aquello que le daña: a Amanda, a Ramón; vive esperanzada en la carta que nunca llegará.

Otros personajes intentan sobrevivir y adaptarse con ahínco. El padre aísla a Pablo en *La tercera palabra* ante la dureza de la vida; lo cría en el campo, un poco salvaje

para apartarlo de todo. Tía Valentina en *Tres diamantes y una mujer* oye música en un silbido, que le recuerda su amor ya perdido. Todos guardan un respetuoso silencio cuando esto sucede, como si fuera su catarsis personal. Mauricio, en *Los árboles mueren de pie* se dedica a hacer realidad la farsa que le rodea. La Abuela, al descubrir la verdad, se evade de ella siguiendo el juego. Mauricio, el hacedor de ilusiones, pensará que le ha creído, que su plan de apartarla del malvado nieto verdadero ha funcionado a la perfección. El engañado resulta ser él, puesto que todos saben que el Otro ha venido, menos Mauricio. Es atrapado en su mundo de fantasía.

Algunas veces, el personaje no consigue evadirse en vida y opta por acabar con ella a través del suicidio. Así lo decide Marta-Isabel en *Los árboles mueren de pie*. No lo consigue porque Mauricio actúa enviándole una tarjeta con una sola palabra: ‘Mañana’. Julia en *Siete gritos en el mar* pretende también acabar con su vida, dado que ya no puede vivir con el peso de su culpa. La mujer de Zabala, aun una niña enamorada, decide quitarse la vida al saber que él ama a otra y no puede casarse con ella por estarlo ya. Sirena en *La sirena varada* intenta ahogarse tirándose por la borda, siendo rescatada por Ricardo. En *La casa de los siete balcones* Uriel decide dejar de vivir como forma de liberación.

Otro punto a favor del Surrealismo de algunas obras de Casona es que ningún autor surrealista tipifica la tragedia como tal. Así, *La llave en el desván* es una comedia dramática; *La casa de los siete balcones*, comedia; *Siete gritos en el mar* una comedia imposible. *Carta de una desconocida*, un drama. *La Tercera palabra*, comedia. *El misterio del María Celeste* una comedia de aventuras.

Para pintar los niveles más profundos de la existencia humana, los personajes reales coexisten con otros fantásticos, muertos o literarios. En *La sirena varada* Sirena convive con el fantasma de la casa. Uriel habla con su madre, su abuelo y Alicia en *La casa de los siete balcones*, los tres muertos que se le aparecen; él da un beso, ya muerto a Genoveva. *Otra vez el diablo* presenta a este como personaje de carne y hueso que tentará al Estudiante. También se presentará como el Caballero en *La barca sin pescador*. La muerte es la Peregrina de *La dama del alba*. Igualmente se aparece a Quevedo en su sueño en *El caballero de las espuelas de oro*. En esta obra aparecen varios diablos y un Archidiablo.

Estos personajes viven en un mundo mezcla de ficción y realidad. Los ensueños parecen reales, los sueños se hacen realidad, la realidad se esfuma, dejando el sueño. Las pesadillas de Mario se hacen luego reales. Los objetos que rodean a la desconocida en *Carta de una desconocida*, se hallan presentes solo en su imaginación; en un momento dado, cree que su amado llega por fin a buscarla, pero es la muerte. Todo lo pasado es un sueño de Santillana, en *Siete gritos en el mar*, aunque una parte se hace realidad. Por supuesto, la atmósfera es irreal en *La sirena varada*. Juan tiene constantes visiones de la isla.

Se produce la glorificación del estado de vida infantil; hay juegos, que proporcionan ocasiones para burlar la mente consciente. Pablo es un ‘niño’ de 24 años. Ha sido criado en libertad, sin los prejuicios del mundo real, va a ‘jugar con su madre’. Se baña desnudo en el río, e invita a Marga, su maestra, ella rechaza la propuesta y él no comprende porqué. Ella responde que es una inmoralidad, que por eso se aleja; le pregunta si él es el inmoral, a lo que responde que no. Ricardo en *La sirena varada* hace lo que le estuvo vetado de niño. Crea un mundo de fantasía, su república platónica. Ricardo Jordán en *La barca sin pescador* se mueve por las carencias que tuvo en su infancia, para vengarse del mundo. El Niño de *El misterio del María Celeste* está jugando al inicio del segundo acto. Lo hace con su madre, y, jugando, jugando, descubren la cabaña en la isla. Mientras para los hombres va a suponer un motivo de preocupación porque indica que alguien puede habitar la isla, para él es un juguete para ser utilizado. La madre le indica que deje de jugar, ha de enfrentarse a la realidad que les rodea y pararse a pensar en lo que la cabaña puede representar.

También suceden fenómenos psíquicos extraños a través de la supresión de las leyes de la naturaleza. Tomemos como ejemplo los sueños premonitorios de Mario, las caras que ve Sabina, el ambiente extraño de la casa. La telepatía entre Genoveva y Uriel; él solamente habla para decir no, con una fuerza de familia previa a la muerte. O el sueño hecho realidad, de Santillana, que finalmente puede impedir el suicidio de Julia. Muchos de ellos sienten indiferencia por la religión, no por Dios. Aparece la iglesia quemada en *La llave en el desván*. La capilla está convertida hoy en pabellón de caza. El credo es el tiempo que se tarda en hacer un huevo pasado por agua, en *La casa de los siete balcones*. En *Tres diamantes y una mujer* rezan a la Virgen, no a Dios, porque ella sabe que el último amigo de su hijo en la Tierra fue un ladrón, como ellos. Julia se cree abandonada de Dios, su madre era maldita de Dios en *Siete gritos en el mar*. En *La*

tercera palabra sí hay un Dios salvador; Pablo lo descubre de manera espontánea, una noche que siente la muerte y esta no se produce; luego, cuando cree que Marga va a morir, Dios la salva. Sirena tenía una madre muy devota, que pensaba que huía del infierno en *La sirena varada*. En *El misterio del María Celeste* Juan sale a cubierta cantando himnos y todos se arrodillan ante él. Le creen, no como un dios, pero sí como un ser extraordinario capaz de hacer milagros. Es el nuevo mesías al que todos seguirán. Incluso María le da las gracias por el sol que sale tras varios días de tormenta.

Bárbara Sheklin Davis comenta que una de las características del teatro surrealista es que sus personajes son clasificaciones: el hijo o el joven (Sheklin Davis: 1982). Temas universales exigían personajes universales: el profesor, el mesonero o el capitán. En la práctica totalidad de las obras casonianas aparecen personajes de este tipo:

En *Los árboles mueren de pie* tenemos a la Abuela, el Otro, el pastor-noruego, el ilusionista, el cazador, el ladrón de ladrones, el Abuelo, y Mauricio y Marta-Isabel. En *Otra vez el diablo* el Estudiante, la Infantina, la dueña, el Diablo, el pedagogo, el Señor Rey, el capitán, el hostelero, el bandido primero. La Marquesa y el Conserje, en *Nuestra Natacha*. *Prohibido suicidarse en primavera* presenta a la Dama triste, el Amante imaginario, el padre de la otra Alicia. *Sinfonía inacabada* presenta, entre otros, a la mujer sorda, las menestralas primera y segunda, el buen burgués, el policía secreto, el hombre del almacén, el mayordomo. *La dama del Alba*, la Peregrina, la madre, la hija, las Sanjuaneras primera, segunda, tercera y cuarta, el abuelo, y varios mozos. *La Barca sin pescador* ofrece las figuras de la Abuela, el banquero y varios consejeros. *La molinera de Arcos*, a la Molinera, la Corregidora, el ama, la fiscal, la comandanta, el lazarillo, la doncella, la Caracola, el Corregidor, el Molinero, el deán, el comandante, el fiscal, el ciego de los romances. *Siete gritos en el mar* plantea los personajes del Profesor de Ironía, el viejo capitán, el pasajero de tercera, el joven capitán, el oficial, el steward. En *La tercera palabra* tenemos al profesor. *La casa de los siete balcones* a la Madre y al Abuelo.

Carta de una desconocida deja escuchar una sola voz, la de la Desconocida. *Tres diamantes y una mujer*, la del supremo comisario, el abuelo, asesor letrado. *El caballero de las espuelas de oro*, el Hermano Mayor, los cofrades primero, segundo, tercero, cuarto y quinto, el forastero, el hostelero, los soldados, el capitán. Dentro del sueño de Quevedo: el Archidiablo, el poeta de los pícaros, el rey que rabió, el otro, la

muerte; personajes como Pero-grullo o el sastre del Campillo. *Sancho Panza en la Ínsula*, el mayordomo, el doctor, el cronista, el sastre, el labrador, el viejo con báculo, el viejo sin báculo, el gracioso, la buscona, el ganadero, dos pajes. *Farsa y justicia del corregidor* presenta los personajes del corregidor, el secretario, el posadero, el cazador, el sastre, el leñador, dos alguaciles, el peregrino, un ministril. Ninguno tiene nombre propio.

En *El misterio del María Celeste* los personajes son presentados por la función que realizan: el Capitán o el Contramaestre. Después sí se hará referencia a sus nombres, a lo largo del diálogo. En este caso, los nombres universales se van humanizando. Ya no se trata de un capitán de barco, o del contramaestre, ahora se nos ofrecen Santi y Tomás. Es importante este hecho, por cuanto que, al ir perfilándose el ser humano que subyace bajo cada título, vamos conociendo sus debilidades y fortalezas. Los marineros se dirigen al primero como Capitán durante toda la obra, excepto el Contramaestre, en virtud de su amistad de años. En el último acto, Juan se referirá a él por su nombre de pila, ya no utilizará su cargo, para él ha perdido toda la dignidad que este conlleva, de ahí que no sienta ya la necesidad de usarlo. Supone una cierta independencia. El resto de la tripulación continuará considerándolo el Capitán, aunque haya perdido su autoridad. María llama al Contramaestre Tomás, es la única, y se lo permite por la cercanía con su esposo. El Contramaestre ya es más humano en la isla, ya se está debilitando, deja también su rango para abrir paso al hombre de carne y hueso.

Otra característica surrealista es que algunos personajes femeninos se convierten en mujeres eróticas, lo que produce violencia y malestar. Gershman, (citado por Sheklin Davis, 1982: 371) opina que «son el medio por el que un universo cargado de erotismo se hace visible». En *La casa de los siete balcones* sería Amanda, que obliga a Ramón a aceptar sus condiciones; la baronesa-prostituta en *Siete gritos en el mar*; el personaje masculino en *La tercera palabra*; en *Tres diamantes y una mujer* serían los dos personajes, femenino y masculino los que provocan el erotismo y, sobre todo, la Ratona, niña-mujer que quiere crecer demasiado pronto. En *Carta de una desconocida* la protagonista, que conoce a su amante y yace con él, dos veces distintas, como si fueran la primera.

En *La llave en el desván*, Susana representa el amor erótico cuando está con Alfredo, con su marido no. En *El misterio del María Celeste* tampoco hay erotismo en el

matrimonio, el amor que Juan siente por María, y el que ella comenzará a sentir, es de lo más casto y puro. Los hombres la desean porque es mujer, porque llevan mucho tiempo en el mar y ahora saben que igual no regresarán nunca, no porque ella sea especialmente sensual. Sirena no es exactamente erótica, pero sufre abusos por parte de Pipo desde su adolescencia. Es disfrutada por Ricardo cuando esta se le ofrece, como si fuera algo normal en *La sirena varada*.

2.3 El mito de Alejandro Casona

Tras casi treinta años de exilio, Casona decide regresar a la madre patria. La tierra lo llama a gritos, necesita ordenar sus cosas en América y volver a España. Al llegar se encuentra un panorama crítico no muy halagüeño. Desde 1962, año del estreno en Madrid de *La dama del alba*, la figura del autor empieza a sufrir críticas que le acusan de haber hecho durante décadas un teatro evasivista. Críticos como José Monleón o Ricardo Doménech creen que el ‘mito Casona’ fue creado por parte de unos jóvenes que sentían una necesidad colectiva. Según Doménech surge para enfrentarlo a otro mito simbolizado por los residuos escénicos que quedaban de los hermanos Serafín y Agustín Álvarez Quintero y Jacinto Benevente en José M. Pemán y Agustín Calvo Sotelo. Sin quitarle la calidad que se merece, Doménech le acusa de apartarse cada vez más de los postulados nuevos que preconizaban los jóvenes de posguerra o de ser sus ideas las que se alejaban de su teatro; de que no se compromete como artista, de que no se responsabiliza de hacerse eco, como habría debido, de la ‘acuciante realidad social e histórica de nuestro país’.



Mingote

Antonio Mingote se hace partícipe de la necesaria recuperación del teatro de Casona. Publica su viñeta sobre el estreno de *La dama del alba* en el diario ABC el 27 de abril de 1962.

Nazario González (1965: 301) recoge las malas críticas de años atrás, frente a los grandes aplausos a su regreso a España en el panegírico que escribe tras la muerte del autor. Defiende que el público joven siempre aplaudía sus obras, y las encuentra más meritorias dado que fueron estrenadas veinte años atrás. Rodríguez Richart (2004: *Laratonera.net*. Consulta: 12/08/2015) defiende que

Lo que hizo Casona después fue orientar su talento poético hacia el teatro y la escena y gran parte del éxito conseguido con sus primeras obras, sobre todo con *La sirena varada* pero también con *Otra vez el diablo* e incluso con *Nuestra Natacha*, fue debido precisamente a la integración de la poesía en el teatro, o sea, a la poesía dramática.

Diversos autores alaban el buen hacer del autor a la hora de construir sus obras, su excelente ‘carpintería escénica’. Casona, como se sabe, había adquirido, en su larga actividad como director del Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, una considerable experiencia al respecto y sabía bien por dónde se andaba. Destacan en su buen hacer el sentido del equilibrio y de la proporción. Pablo de Andrés Cobos (1956: 4) explica que «la primera y fundamental constante, y aun constante matriz, que yo encuentro en la obra dramática de Casona es el sentido de la medida, mensurabilidad y ponderación».

Algunos teóricos que años atrás habían alabado el teatro de Casona, ya en el exilio, comienzan, a su regreso a España, a intentar desmitificarlo. Entre ellos se encuentra Ricardo Doménech (1964: 209), quien publica un artículo que provocaría un gran revuelo. La prensa se convertiría en el tablero de juego para sus protagonistas. He aquí un fragmento:

Al sufrir la difícil prueba del escenario, en este tiempo concreto, el teatro de Alejandro Casona se nos aparece como lo que realmente es y que, sin duda ofuscados por una mitología, nunca supimos que fuera un excelente barbitúrico -tranquilizador y evasivo- para la burguesía [...] La vida es desagradable y está llena de contratiempos, parece decirnos Casona. Sí, pero -viene a añadir- podemos imaginarla de otro modo, podemos imaginarnos felices y contentos a través del ensueño y de la ficción. [...] Sus medios consisten en rehuir cuanto la realidad tiene de más trágica y de más abiertamente esperanzadora. Sus fines, en proporcionar al espectador dos horas de evasión, de ilusiones ficticias y de mentiras tranquilizadoras, de manera que, al término de ellas, pueda llegar a sentir una buena conciencia ante la realidad.

A este le seguiría la réplica firmada por Luis Ponce de León en el diario *Arriba* titulada *Engagement o enragement* (Ponce de León: 1964a). Acusa al primero de autor ‘enragé’, pues reconociendo que leía a Casona a escondidas, incluso erigiéndolo en mito, lo hizo solamente para enfrentarlo al teatro que se estrenaba. Lo que molesta a estos críticos, piensa, es el éxito de Casona en el exterior y el hecho de que estrene en España, también con éxito:

Por lo que hay que liquidar al dramaturgo es porque ha estrenado en España, en España ha tenido éxito y, por añadidura, se ha venido a vivir a su patria. Cosas muy suficientes para despertar la rabia de quienes, en el lugar donde deberían tener ideas críticas, no tienen sino compromisos políticos. Compromisos o rabietas, que igual da.

Diez días después respondería Doménech publicando una carta al director del diario *Arriba* justificando su artículo:

Se trata de un análisis del fenómeno que comporta la llegada a los escenarios españoles del teatro que Casona escribió y estrenó en Buenos Aires hace más de quince años. Señalo las causas - estéticas, sociales, históricas- que, a mi modo de ver, motivaron en su día la mitificación de este teatro y cómo hoy, al verlo representado en nuestros escenarios, ese mito se ha caído por sí solo, al propio tiempo que este teatro casoniano- que en el fondo es un teatro evasivo y enmascarador de la realidad- se ve ahora encumbrado por la burguesía, para la cual el teatro de Alfonso Paso es cada vez más insuficiente desde un punto de vista cualitativo. Se trata, por consiguiente- y en mi opinión- de la liquidación de un mito (no soy yo quien liquide o pretenda liquidar ese mito; es él mismo el que se ha venido abajo en la conciencia de la juventud) y de una nueva mitificación.

A esta contestaría su director, (Ponce de León: 1964a) once días después, que en este país solamente parece haber dos tipos de teatro: el de compromiso o el de evasión.

Acusa a Doménech de tildar años atrás a Casona de comprometido, para acusarlo de evasioneista desde el momento en que se presta a estrenar sus obras en la España de Franco. Si solo hay esos dos tipos, la auténtica literatura,

La única literatura es la literatura de evasión. El nudo del problema no está donde lo han puesto los comprometidos, obedientes a la consigna liliputiense de su enanismo intelectual [...] El dilema verdadero para un alma libre es [...] si se evade de la realidad inmediata para una realidad mejor o para una realidad peor.

Gerald G. Brown (1974: 201) recoge estas críticas adversas a la hora de escribir su apartado sobre Casona en su *Historia de la Literatura Española*, llegando a restarle calidad literaria. Escribe de *Prohibido suicidarse en primavera*, *La dama del alba* y *Los árboles mueren de pie*:

No se trata en modo alguno de grandes obras. Aunque con frecuencia llegan hasta el mismo borde de la consciente reflexión sobre cuestiones graves, y adoptan lo que prometen ser unos procedimientos dramáticos eficaces, nunca llegan a cumplir estas promesas y acaban derivando hacia la fantasía gratuita. Como si Casona no acertara a captar el fondo de las obras que estaba escribiendo y no pudiera así sacar algo valioso de los problemas unamunianos de identidad y autenticidad en *Prohibido suicidarse en primavera* y *Los árboles mueren de pie* o de los personajes simbólicos y arquetípicos de estilo lorquiano en *La dama del alba*.

Casona siempre se mantuvo por encima de todas estas críticas poco objetivas, llegando incluso a conceder una entrevista y el permiso para publicar una obra a *Primer Acto*, a pesar de conocer la opinión de la revista sobre tres de sus comedias (Estas son *La dama del alba*, *La sirena varada* y *La barca sin pescador*). La realizaría José Monleón y aparecería en el nº 49, en 1964, bajo el título de *Alejandro Casona frente a su teatro*. S. J. Victoriano Rivas Andrés (1966: 4-5) comenta este intento de linchamiento en su artículo *Angustia en el teatro de Casona*:

En una polémica polvorienta, conocida de todos, alguien pudo apuntar si los que antes elogiaban como a escondidas la obra de Casona se convirtieron luego en francotiradores enfurruñados contra ella, porque hubiera vuelto a su tierra – ‘a morir a España’ que él dijo a Calvo Sotelo – y se gozaba en ir desdoblado lenta y amorosamente al aire de Madrid, sobre todo en el Bellas Artes, la sorpresa, para los más desconocida, de toda la labor de su vida.

Ante la repetida ‘acusación’ por parte de esta revista de que él no era un autor comprometido con los problemas de su tiempo el dramaturgo comenta que cuando llegó a América se encontró con un problema de planteamiento: no podía escribir en una sociedad que desconocía una ‘dramaturgia de las contingencias’. Por eso –continúa– «se me puede acusar, con razón, de estar desligado del dato contingente, pero no del

hombre». En su teatro hay elementos de la fantasía. Esta forma parte de nuestro acervo cultural desde tiempos inmemoriales. El propio autor los reconoce (Cano, 1962: 5), pero rechaza ese ‘escapismo’ del que había sido siempre acusado:

No estoy conforme con el calificativo de ‘evasionismo’ que algunos críticos, incluso de buena fe, me han encajado como un cordial sambenito. No soy un ‘escapista’ que cierra los ojos a la realidad circundante, creyendo anularla con el candoroso expediente de no mirarla. Lo que ocurre es, sencillamente, que yo no considero sólo como ‘realidad’ la angustia, la desesperación, la negación y el sexo. Creo que el sueño es otra realidad tan ‘real’ como la vigilia; que una gota de llanto enamorado es tan humanamente respetable como cualquier gota de sudor, y que la inmensa mayoría de las verdades que nos permiten curar una llaga o acercarnos a la luna se las debemos, en primer lugar, a nuestra maravillosa capacidad de fantasía. Menéndez Pidal escribió una vez que, para los españoles, además de la realidad inmediata y vulgar, existe una segunda realidad contagiada de prodigio: una realidad ‘extraordinaria’, que aparece ya en el Poema del Cid, pasa por el Romancero y estalla en toda su plenitud en el Quijote. Si lo que han pretendido mis críticos es incluirme en esa segunda realidad prodigiosa y españolísima, muchas gracias.

Rodríguez Richart (*Laratonera.net*. Consulta: 12/08/2015) siempre defiende el componente poético del teatro casoniano. Justifica la ausencia de compromiso y su fantasía con la principal virtud de su teatro: la poesía:

Por otra parte, calificar de ‘escapismo’ a lo poético es una contradicción substancial. Quiero decir que lo poético, por naturaleza, es lo que escapa o se aparta de la realidad cotidiana, los poetas viven en un mundo diferente, tienen una visión de la realidad distinta de lo normal. Y no creo que sea legítimo lanzar como un reproche a ningún poeta el calificativo ‘escapista’. Si alguien lo hace, está negando la naturaleza de la poesía y la poesía misma. La poesía es evasión. Tiene su justificación plena en ella misma y no en estar ‘al servicio de’ o ‘en función de’ otras ideas y otros fines. Además, la poesía no es una moda pasajera, es la expresión de una necesidad del alma y de los sentimientos humanos, a mi entender, que siempre ha existido y siempre existirá.

Siempre se ha hablado de la dicotomía fantasía/realidad del teatro de Casona. Esta es fruto del estreno de su primera obra *La sirena varada*. En ella, el dramaturgo construye un mundo para-real, cargado de una atmósfera irreal. Es lo que pretendía el autor, llevar al límite a la protagonista. Enseñar al espectador-lector ese mundo de locura y fantasía en el que se hallaba inmersa en un primer momento, para desmontarlo luego pieza a pieza en favor de un mundo real, pero cruel. Dice Gerald G. Brown (1974: 200) de la misma: «La obra primeriza de Casona [...] está hecha de ensueños fantásticos sobre un mundo que se parece al real en algunos aspectos, pero que se embellece gracias a la fantasía de Casona, hasta convertirse en un lugar donde la vida es más fácil».

La verdad es que no es nada fácil vivir en ese mundo. Algo menos difícil que aquel del circo donde le había tocado vivir, sí. Pero fácil, no. Hija de un clown, María siente siempre miedo y rabia cuando Pipo entra a sus habitaciones y el padre se marcha llorando. Intentado el suicidio sin éxito, pierde la razón, para no seguir sufriendo. Accionada por un resorte automático (una carta enviada a su padre por Ricardo), abandona ese mundo y va a buscar a su salvador en el intento de suicidio varios años atrás. Este escribe la misiva a Samy, al que conoce en un barco, para que aporte algo nuevo a la república ideal que está construyendo en su retiro cerca del mar. Sirena, acuciada por la necesidad de evadirse de su realidad, corre a encontrarse con él pensando que la llama a ella. No creemos que sea nada fácil convivir con alguien desconocido, aunque ella opine que lo ama. Habituar a una vida diferente, seguir otras costumbres, quedar embarazada [...], y recobrar por obra del médico la razón. No, fácil no es. Lo fácil sería permanecer en ese mundo de fantasía sin preocupaciones. Pero Sirena no se lo puede permitir, ha de volver a ser María, la madre. Poco a poco irá recobrando la cordura y con ella vendrán los aciagos recuerdos.

Juan Chabás (*Crítica de La sirena varada. Luz*, 19 de marzo de 1934) conocido crítico de la época, comenta de su estreno la presencia de ese lenguaje poético característico en Casona:

Toda la obra es un juego profundo de la fantasía [...] enriqueciendo y maravillando la vida humana, haciendo de esa vida poesía, con sus ternuras, sus ilusiones y sus angustias [...] Todo el teatro [...] si no es eso, si no es poesía dramática, no es nada. Nuestro teatro en verso al uso no es nada. En cambio, *La sirena varada*, escrita en prosa —prosa sutil, tornasolada, enriquecida por imprevistas imágenes y adornada por un resplandor constante de ternura y belleza— tiene la virtud de esa gracia poética.

2.4 Autores que influyeron en Casona: Giraudoux y Anouilh

El simbolismo de Casona representaba una etapa superada semejante a la cubierta en Francia por Giraudoux y Anouilh. Con seguridad, también la habían recorrido en la propia España las obras de Mihura, López Rubio y Ruiz Iriarte. Según el comediógrafo (Monleón, 1964: 18), obtuvo influencias de Prietsley, Giraudoux y Anouilh:

Mi teatro lo veo como una línea independiente entre las corrientes españolas. Si hubiese de señalar alguna influencia, citaría los nombres de Giraudoux, Prietsley y el Anouilh de la primera etapa. En cuanto a mi paralelismo con García Lorca, del que tanto han hablado algunos críticos hispanoamericanos, lo juzgo simplemente generacional. Él dirigía *La Barraca* y yo el Teatro del Pueblo en la época en que el Universitario sintió la necesidad de llevar el teatro a las aldeas españolas. A él y a mí nos estrenó Margarita

Xirgu⁶, a quien ambos admirábamos. Si en su teatro influyó Valle, he de decir que mi primer libro de versos es una mimesis involuntaria de la poesía del escritor gallego.

Charles H. Leighton (1972a: 101-102) recoge las influencias de Prietsley sobre *Siete gritos en el mar*: «[...] in plays such as *Dangerous Corner* and *I Have Been Here Before* the English dramatist deals with situations quite similar to that found in *Siete gritos en el mar*, situations wherein time is transcended». El propio Casona hace referencia al autor y a estas dos piezas en su artículo *Saudades*, publicado en *El Universal* de Caracas:

Iba predispuesto a encontrar algo familiar, pero lo que no pude imaginar es que al ver Lisboa por primera vez iba a ‘reconocerla’ de repente, como si ya hubiera vivido en ella en algún tiempo olvidado. A todos nos ha sorprendido alguna vez este curioso fenómeno ante un lugar desconocido: ¡Yo he estado ya antes aquí!. ¿Anticipación mágica? ¿Sobreimpresión de fantasía y realidad, como en esos sueños-relámpago que soñamos en el momento preciso de despertar? ¿Vida anterior? (¿Habrá almas con páginas arrancadas como viejos libros [...])? No sé. Prietsley ha escrito sobre ello una sugestiva comedia.

Nosotros destacamos en la obra de Giraudoux, de la que también bebió Anouilh, elementos afines como el amor, la pureza, la amistad, la fidelidad o la transparencia. Estas son ideas que transmiten las mujeres. Sus figuras femeninas están encargadas de vigilar que la humanidad llegue a buen fin. Los hombres son generalmente bastante incompletos, aparecen como inútiles; las mujeres les trascienden. También observamos la complicidad que se establece entre la gente proveniente del mismo mundo. Dice Guy Dumur (1971), en el prólogo a la edición del Teatro Completo de este autor:

Le théâtre de Giraudoux est une acte de suprême politesse envers l’histoire tout entière du théâtre qu’il veut conclure et justifier. [...] un théâtre poétique et allégorique impose sa suprématie sur le théâtre de boulevard, mondain ou réaliste.

Analizando la obra de Anouilh, encontramos las siguientes características: el autor es un especialista en deslizarse de época o estilo, presenta el prototipo de mujer revolucionaria, que dice no; utiliza la mezcla realidad/ficción traduciéndola en sueños, deseos, delirios o frustraciones; recurre al procedimiento pirandelliano del teatro en el teatro; alcanza el contrapunto entre la aventura humana y la creación dramática; representa el mundo sórdido, orgulloso de su conciencia de clases por ambas partes.

⁶ La obra en concreto fue *La sirena varada*, Premio Lope de Vega 1933. Se estrenó en el Teatro Español de Madrid, el 17 de marzo de 1934.

A poco que hayamos conocido la obra casoniana, muchas de estas características de ambos autores se nos hacen presentes, si bien es cierto que uno de los procedimientos favoritos de Giraudoux es el uso de anacronismos para acercar la obra a nuestra época, así como los excesos de recursos barrocos, a veces el público se pierde en sus abundantes motivos. Anouilh, como Giraudoux, piensa que hay un momento en la vida de todo ser humano en que este ha de mostrarse verdaderamente como es, sin apariencias. Recordemos el momento de *Antígona* en el que Creón confiesa que sus dos hermanos se han matado, y entierran con sumos honores a uno, sin saber si era Polinice, el traidor, o Eteocles, el, aparentemente, fiel hijo (realmente era como su hermano, intentó también matar a su padre y vender Tebas al mejor postor); hacen de dos crápulas un héroe y un villano.

En *Los árboles mueren de pie* el desdoblamiento de personajes también se produce. Son las dos caras de una misma moneda. Por un lado aparece el nieto carnal, un canalla desaparecido años atrás (el Otro), y por otro, el nieto falso, que representará su papel. El auténtico es ese Otro, traidor y rastrero, que vuelve a chantajear al Abuelo guardando el silencio de su infame existencia. El falso nieto, Mauricio, que está actuando por el bien de la Abuela, se convierte en el verdadero nieto al reconocerlo la Abuela como tal, en el momento en que rechaza al Otro. Rodríguez Richart (*Laratonera.net*. Consulta: 12/08/2015) destaca de Anouilh su poesía. Las imágenes y comparaciones refuerzan las ideas y los sentimientos expresados. Esto conduce a un lirismo presente también en la obra de Casona. Defiende que la obra es el reflejo del hombre.

La impresión que me produjo fue aproximadamente la misma que me había producido su teatro, porque en su teatro está su vida, su mentalidad, sus ideas, sus sueños, sus simpatías y antipatías: la de un hombre cordial, abierto, optimista, inteligente, culto, sensible.

Otra constante en el teatro de ambos autores es la presencia del amor frustrado, imposible, efímero, sin formalizaciones. El matrimonio se presenta opuesto al amor. Se ama, pero al casarse se termina el romanticismo. En *Siete gritos en el mar* observamos la figura de Zabala, casado con una mujer muy joven, que la mira odiándola porque quiere a otra. Estela pierde a su esposo porque Cristián (esposo de su hermana), la quiere a ella en *La barca sin pescador*. La joven de *Carta de una desconocida* nunca obtendrá el reconocimiento de su amor porque el joven que ama, que ha amado dos veces, no la recuerda. Susana traiciona a su marido como lo hiciera su suegra en *La*

llave en el desván. Genoveva espera y espera la llegada de una carta de su amado, que partió años atrás en *La casa de los siete balcones*. La tía Valentina se aferra a esos momentos místicos de unión con su amado ausente en *Tres diamantes y una mujer*. Gustavo Ferrán no puede vivir sin el amor de Ada en *Las tres perfectas casadas*; las tres esposas fueron infieles a sus maridos; uno de ellos es un mujeriego, y su mejor amigo los engañó a ellos con las tres. Y a las tres con las otras.

Anouilh introduce el humor unido al horror. Lo observamos en este fragmento de *Les poissons rouges*. En este el tema es el odio de los pobres hacia los ricos a causa de los esfuerzos de los segundos por borrar las diferencias. Antonio (andando incluso encorvado) habla con su amante, María, estando ella enferma tras un frustrado suicidio:

MARÍA— ¡Es que tú nunca has pasado hambre!

ANTONIO— ¡Mentira! Una vez mi padre me castigó y estuve oficialmente un día sin comer.

MARÍA— Los ricos no sabéis nada de la vida. [...]

(Antonio coge todas sus cosas como si fuera a salir. De pronto se tuerce todo, un hombro mucho más alto que el otro. Ella la mira primero extrañada, luego intrigada.)

MARÍA— ¿Qué haces?

ANTONIO— Me estoy entrenando.

MARÍA— ¿Para qué?

ANTONIO— Para tener joroba. Sé que la necesitaré. Sólo así me toleraréis. (Con una idea). ¿Y si cojeara un poco? ¿No quedaría mejor?

(Recorre el escenario cada vez más deprisa, como un loco furioso, jorobado y cojo, luego grita.)

¿Estoy bien así? ¿Os caigo mal todavía?

MARÍA— *(Sentada en la cama grita otra vez cómica.)* ¡Eres un monstruo! ¡Siempre encuentras la forma de reírte de todo! ¿No te da vergüenza burlarte de los inválidos?

ANTONIO— *(Igual.)* ¡Me deformaré la columna! ¡Haré que me corten la tibia! ¡Y después, puede que tenga derecho a deciros lo que pienso, a todos! Siendo jorobado podré decírolo, ¿no? *(Llega la criada anunciando que la suya ha llegado corriendo. Esta le anuncia que su amigo la Acidez amenaza con matarse y cargarle su muerte a él.)*

ANTONIO— ¡Dos jorobas! ¡Necesitaría dos jorobas como los dromedarios! ¡Con una no tendré bastante!

En *La tercera palabra* el humor tiene la función de romper momentos de tensión en el argumento. Aquí discuten Roldán, el administrador, y Angelina, incorporándose

luego a la misma Matilde. Ella no le soporta a él porque cree -con razón- que pretende quedarse con toda la hacienda de su esposo muerto. Ante la idea de poner en contacto a Pablo, Segismundo del siglo xx, con el mundo exterior, Roldán muestra su desacuerdo:

ANGELINA— [...] El señor Roldán no está muy conforme con la educación de Pablo.

MATILDE— ¿Le parece que ha aprendido poco en ocho meses?

ROLDÁN—De libros, sí. ¡Demasiado! Pero socialmente ya es otra cosa. ¿Se lo imaginan en una reunión de señoras, o en un palco de la Ópera? ¡Sería como un caballo suelto en una cacharrería!

MATILDE— ¡Un caballo! ¡Le exijo retirar inmediatamente esa palabra!

ROLDÁN—No es mía. Es de su propia maestra.

MATILDE—La señorita Luján no dijo un caballo. ¡Dijo un centauro!

ROLDÁN—Es igual. Para mí un centauro no es más que un caballo con literatura.

ANGELINA—Tiene usted unas ideas muy personales sobre la mitología. Según eso, ¿se atrevería a sostener que una sirena es una merluza con literatura? (II, 121-122).

En *El crimen de Lord Arturo* observamos el guiño del autor para que el personaje sea más simpático. Hablan de Lady Windermere Marvel y la Duquesa. Ella dice que es un poco ‘demasiado original’, a lo que la Duquesa responde que sí, que dio algo que hablar con sus locuras, pero «tiene una inteligencia muy elegante. Y, sobre todo, es una mujer fiel». Marvel protesta: «¿Fiel? Ha cambiado tres veces de marido». «Eso sí. Pero con los tres maridos ha conservado el mismo amante».-responde ella (I, 224).

Para restar tensión al drama, cuando Sibila aparece por fin en casa de Lord Arturo, tras haber aplazado este dos veces su boda, ella, decidida, le lee su diario resumen de amor del mes de marzo, durante el tiempo que han estado separados. Ella escribe lo mismo en casi todos los días: «Sibila llora. Sibila llora. Sibila llora». Cuando le pregunta al finalizar su opinión sobre el mismo, él responde que le parece «Muy húmedo. Y muy injusto».

En *Romance en tres noches* el ambiente está tenso por el odio acérrimo del abuelo Caifás hacia las mujeres de cualquier tipo, salvo su madre. El abuelo contesta las insistentes preguntas de Elsa sobre ello. Tras hacer esto, explica:

CAIFÁS— Hay tres cosas que yo no puedo aguantar: la galantería la música y los niños.

ELSA— ¿Los niños tampoco? Ahora comprendo por qué sus compañeros le llaman Herodes.

CAIFÁS— ¡Caifás, señora! ¡Qué no es lo mismo!

El desprecio por la riqueza está presente en Anouilh, al igual que en Casona. En *Romance en tres noches* Dan desprecia el lujo de la casa donde vive Elsa. Ella tampoco la desea, no la considera una casa de verdad, desde que conoció a Dan en su cabaña del bosque⁷. Este tema aparece en *La Sauvage*. La mujer se lo reprocha al hombre. La acción transcurre en una orquesta de mujeres. La protagonista es mediocre, pero sus padres lo son aun más. Se va a casar con un rico y gran pianista, aunque cree que ese mundo no es para ella. Siente una gran impotencia por no poder adecuarse a él, sufre un complejo de clase baja y llega a abandonarle. No es feliz porque su familia solo quiere el dinero de él. Él, además, todo lo hace bien, nada le cuesta esfuerzo. Ella le reprocha su riqueza, también espiritual. La diferencia en el tratamiento del tema es que Anouilh opone los dos mundos y los presenta como irreconciliables, mientras nuestro autor ofrece una visión más ligera del mundo de los ricos. Los dos pueden mezclarse, no hay diferencias sociales imposibles de salvar.

En Casona, al igual que en Anouilh, la auténtica felicidad reside en saber encajar una desdicha. La salvación del ser humano se alcanza por el esfuerzo del espíritu. Pero en el segundo, el pesimismo de su primera etapa se va acentuando. No acepta al hombre tal y como es. Representa una gran amargura, burlándose de ella utilizando la risa. Esta le servirá de vehículo para lograr sobrevivir, de ahí que sus últimas piezas adolezcan de un acentuado nihilismo.

Hagamos un breve repaso a las principales obras de Anouilh, para comprender un poco mejor de qué estamos hablando. Jean Anouilh nace en 1910. Comienza estudios de Derecho, pero es un apasionado por el teatro: «[...] il eut la révélation de Giraudoux. D'autres influences ont pu s'exercer sur lui, celle de Pirandello notamment. Mais celle de Giraudoux fut décisive». (Anouilh, 1983:12) Según cuenta él mismo a los autores del libro, la obra que le subyugó fue *Sigfrido*, de 1928. Tras este choque se pone a escribir: *Humulus-le-muet*, *La Mandarine*, *L'Hermine*, primera en ser representada. De

⁷ Para la importancia de la casa en Casona, véase el apartado 5.3.2 de esta tesis.

esta última diría la crítica: «Sans que l'on puisse parler de triomphe, le public comme la critique eurent le sentiment qu'un nouvel auteur était né».

Podemos dividir su obra en tres etapas: la primera sería la correspondiente a las 'pièces brillantes'. Esta es la que Casona reconoce que le ha influido. No olvidemos que considera al autor como 'el maestro'. A este periodo pertenecen *Y avait un prisonnier* (1935), que contó entre su reparto con actores como Georges Pitoëff y su mujer Ludmilla; *Le Voyageur sans bagage* (1937), en la que aborda el tema de la búsqueda de una identidad a través de la obsesión por el pasado; *La Sauvage* (1938), trata el tema del amor imposible. Es la primera en presentar el prototipo de joven que se rebela contra todo, será luego paradigma de otras igualmente fuertes. El maestro emplea este tipo de fémmina, luchadora, independiente, capaz de enfrentarse al mundo. Mencionemos a Sirena, Julia, Perla, la Abuela, María, etc.

Léocadia (1940) ofrece el amor de una joven simple y vivaz que triunfa sobre el recuerdo de una muerte sofisticada en el alma doliente de un príncipe de opereta. En *Le rendez-vous de Senlis* (1941) Isabelle acepta partir con Georges, aunque él ha intentado mentirle inventándose un pasado conforme a sus deseos. Todo acaba de la mejor manera posible en el mejor de los mundos. *Eurydice* (1941) y *Antigone*, (1942): representan el mito desde un plano absurdo. La obra refleja la desesperación, como Camus con *Le mythe de Sisyphe*. En *Roméo et Jeannette* (1946) ella es la síntesis de las tres 'noires heroïnes' de *La Sauvage*, *Eurydice* y *Antigone*. Como en las dos últimas, lleva a su amante a la muerte. *Médée* se escribe en 1946, pero su estreno es en 1953.

Tiene 35 años. El autor modifica sus registros, lo que supone el fin de una etapa, «D'abord le rose a vécu [...] elle confirmera l'accent cruel et parfois féroce qui va devenir celui d'Anouilh» dice el prologuista de sus obras (Anouilh: 1982). A continuación vendrá su segunda etapa: 'pièces grinçantes' (chirriantes). «La maturité [...] Le style a acquis cette aisance qui n'est qu'à lui [...] perfectionné cette technique du théâtre que lui avaient enseignée au début un Pitoëff ou un Barsacq» (*Ib.*, 15). Los procedimientos imperantes en esta etapa de Anouilh son el paso imperceptible de una época a otra en la misma pieza, el teatro en el teatro (al uso pirandelliano), la vuelta atrás, el uso de elementos como las intenciones satíricas o las alusiones de actualidad.

La trama de *L'invitation au château* (1947) transcurre en el seno de una sociedad desocupada. Encontrábamos ya reflejos de esto en las piezas rosas. Diana ama a Horacio, estando prometida a Federico, que sí la quiere; ambos hermanos son gemelos idénticos en lo que respecta al exterior. Solo se diferencian en que Federico enrojece de vergüenza. En el interior son diametralmente opuestos: el primero lanzado, exitoso, el segundo, tímido. Horacio contrata a Isabel para intentar que su hermano se fije en ella, puesto que cree que Diana no ama a nadie, o, en todo caso, a él mismo. Lo hace, ella se deja atrapar por el juego, que la vence, se mete tanto dentro que no puede salir: se enamora de Horacio. Por mediación de la tía de ambos, Isabel descubre que a quien ama es a Federico, y que es correspondida.

Los dos son los más desesperados del mundo, lo que les hará sentir una felicidad extrema. Diana escoge a Federico, porque no puede tener al primero, él lo sabe. Horacio es incapaz de reconocer ante sí mismo que ama a una mujer; un segundo sí, para siempre no. Al fin, irá a buscar a Diana, reconocerá amarla. Isabel recuerda a Marta-Isabel de *Los árboles mueren de pie*, ambas son inducidas por un hombre, se enamoran de él, caen en las redes de su propio juego. Esta también encontrará en Mauricio el amor no conocido. En cuanto a ellos, el juego también les atrapa, Mauricio se va de la casa creyendo que la operación ha sido un éxito, que han conseguido engañar a la Abuela, cuando es ella la que les ha demostrado que es más fuerte que ellos, superando la cruda verdad, sobreponiéndose a ella, y haciendo que nadie fuera consciente de su fracaso. Horacio se enamorará de Diana y Federico de Isabel, que es de lo que en un principio se trataba, de distraer la atención de Federico de Diana.

Hace también pensar en *Prohibido suicidarse en primavera*, donde la idea de dos hermanos opuestos aparece con Fernando y Juan. Este es el que late en la sombra, siempre está ahí, pero, incluso cuando hace algo, todos creen que ha sido su hermano. Chole llega a pensar que ella es la causa e intenta suicidarse. Por fin Juan es el mejor. El primero es siempre el triunfador, no sabe ver lo feo, mira hacia otro lado. Juan es todo lo contrario, le envidia; está amargado porque quiere solo lo que Fernando tiene. No sabe buscar su felicidad.

En *El misterio del María Celeste*, se aborda el tema del cainismo, presentado en las figuras del Rojo y Andrés. Ambos luchan por nada, por obtener algo más de riqueza. Están tan cegados por la ira y la envidia que no se percatan de que las piedras preciosas

abundan por doquier. Arribados a la isla tras estar unos días perdidos en el mar, sin llegar a preocuparse por ello, pero en el fondo, algo inquietos, se dedican a llenarse los bolsillos en lugar de compartir entre ellos. Este hecho es una clara alusión a lo que pasará: la pérdida del Paraíso.

En *Romance en tres noches* la figura del hermano imaginario es el *alter ego* del protagonista, Dan. Este habla consigo mismo, porque piensa que en la soledad del bosque es necesario. Conversa con el otro, Daniel, que es todo lo opuesto a él:

Yo soy alegre, entregado, generoso. Él no ríe nunca, es tacaño, desconfiado. ¡Y de una brutalidad! [...] Animal puro de pies a cabeza. Todas las cosas que pienso yo se pueden decir en voz alta; las que piensa él son esas que solo se escriben en la paredes. Sin embargo, nos tratamos como hermanos. Tan hermanos, que no pasa día sin pelearnos (I, 564).

Elsa comenzará a hablar también consigo después de enamorarse perdidamente de Dan. Cree que es una buena manera de conocerse a sí misma puesto que a él le funciona la técnica.

Laura y Susana son dos hermanas en *La llave en el desván*, en cierto modo rivales, a su manera. La primera siempre ha sido la hermana pequeña que llevaba las ropas viejas, remendadas y descoloridas de Susana. La que no conseguía que ningún chico se interesara por ella porque todo el encanto se lo llevó su hermana. La que se sentaba en la última fila en el colegio porque ella lo hacía delante. La que se enamoró de su esposo sin saberlo. Siempre a la sombra de la mayor, no supo coger lo que quería, no supo que podía quererlo. Susana se encargó de ello. Jamás la animó ni se preocupó por lo que ella pudiera sentir. Veía normal su estatus de superioridad con respecto a todo lo demás.

Colombe (1950) aporta la visión pirandelliana del teatro en el teatro. Julián deja a Colomba en manos de su madre con su hijo, porque él se va a cumplir el servicio militar. Tiene la posibilidad de librarse a través de su madre, pero él no quiere nada de ella. Armando es su hermano, es el bueno ante la madre, el guapo, el amado; a él no lo quiere. Armando se convierte en amante de Colomba. Los personajes juegan un papel que no es el suyo. Casona utilizará esta técnica en *Los árboles mueren de pie* quedando los personajes atrapados por sus roles. Hay un intercambio de posiciones: los que no actuaban, los abuelos, que vivían su vida real, en el desenlace representan su papel. Los actores, Mauricio e Isabel, son engañados por ellos. No se dan cuenta de que su misión

ha fracasado. La Abuela ha descubierto que su nieto de sangre es un malvado sin escrúpulos, pero nunca permitirá que quienes la han tratado con tanto amor y cariño lleguen a conocer esto.

Nuestra Natacha también ofrece personajes que aman el teatro y marchan a cumplir sus sueños, como Lalo. Este estudiante empedernido de Medicina se dedica a suspender una y otra vez para no tener que terminar la carrera y seguir con el estilo de vida estudiantil. Ama el teatro y se ofrece a representar una obrita a los chicos y chicas del reformatorio. Ricardo, en *La sirena varada*, representa un papel en el mundo paralelo que se ha inventado, al igual que Daniel, el pintor, y don Joaquín, el fantasma. Sirena desempeña un papel doble, pero no es consciente de ello. Mientras es ella, se mantiene en su mundo acuático, azul.

Cuando empieza a recobrar la razón gracias al médico, se transforma en María, la madre. Deberá optar, sin saberlo, por una de las dos. Elige la cordura por el bebé que espera. Ricardo se enfrenta a la cruda realidad de la mano de Samy, el padre de ella. Le informa de la locura de Sirena. Locura permanente, desde que era pequeña. Ricardo deberá elegir quedarse con María y desterrar a Sirena si quiere que su hijo llegue a buen puerto.

Juan en *El misterio del María Celeste*, ha sido una especie de actor que ha ido asumiendo el papel que le ha tocado representar en cada momento de su vida. Cuando conoce a María y se enamora de ella, ya no quiere seguir actuando, quiere mostrarse tal y como es, pero teme que a ella no le guste porque él mismo no se gusta. Se tiene por un mentiroso porque a la gente le gusta escuchar lo que tiene que decir. En el barco todos hablarán de que Juan ha dicho esto y ha predicho lo otro, y lo peor es que se hace realidad. Él desea terminar con eso, pero se siente impotente. Todo cambiará desde el momento en que él vuelva a sentirse hombre de nuevo. Tomará las riendas de su vida y empezará otra vez, junto a María, si esta decide aceptarlo. Por su parte, Santi no desempeña el papel que debería, el de Capitán. Dirige el barco, sí, pero siempre a través de Tomás, el Contramaestre. Es este el que transmite sus órdenes a los marineros, y quien, en última instancia guarda y hace guardar el orden en la nave. Cuando las cosas se ponen difíciles en la isla, será Tomás quien las enderece, no Santi.

En *Ardèle ou la Marguerite* (1948) ella no conoce el amor, decide acabar con su vida suicidándose. Son las mismas intenciones de la protagonista de *Los árboles mueren de pie*, Marta-Isabel. En este caso, ella es salvada antes de que cometa tan grave error. En *La valse des toréadors* (1952) el marido engaña a la mujer solo carnalmente, amorosamente, jamás. Para él habría sido traicionar el dolor de su mujer, que él, como el lector, creía enferma. La sorpresa viene cuando él se entera de que ella le está siendo infiel de las dos maneras. En esta obra aparece la figura del médico como confidente.

Casona también la utilizará en su primera comedia *La sirena varada*. Don Florín es el contrapunto de Ricardo. Amigo de la familia, es enviado por esta para convencerle de que vuelva a su casa y cumpla con lo que la madre piensa que son sus obligaciones. Es el que se cuestionará quién es ella y para qué ha venido. El que abrirá los ojos a Ricardo haciéndole ver que ya no es suficiente con querer a una sirena, que ya ama a la mujer ‘de carne y hueso’, que necesitará saber algo más de ella, si está loca, se intuye. Se enfrentará a Pipo, se hará cargo del asunto, devolviendo a Sirena la cordura, y, con ella le abrirá los ojos al mundo ‘sucio’ que la rodea. Ella era feliz, según Daniel, porque había olvidado, refugiándose en su mundo de fantasía; cuestiona al médico por devolverla a la realidad. Florín se justifica esgrimiendo que «por dura que sea la verdad, hay que mirarla de frente». Intenta que Daniel lo comprenda y le levanta la venda, diciéndole que de nada sirve vendarse los ojos.

Don Gabriel es el médico de familia en *La llave en el desván*, médico de pobres. Se encargará de psicoanalizar a Mario en un vano intento de que este no se vea abducido por sus pesadillas. No utiliza el término psicoanálisis. Cree que ya existía antes de que los hombres le dieran nombre. Todas las culturas han interpretado antes que Freud los sueños. El Doctor Ariel aparece en *Prohibido suicidarse en primavera*. Es el *alma mater* del ‘hogar del suicida’. El doctor Roda aplica todas sus teorías, dirigiendo con profesionalidad el establecimiento dotado de todas las comodidades: baños con rosas y música, paisajes románticos, los mejores venenos [...]

Balboa en *Los árboles mueren de pie* se decide a acudir a la oficina de Mauricio en busca de ayuda por recomendación de aquel. Los médicos son, en general, alegorías de la realidad, del sentido común. Lalo en *Nuestra Natacha* no quiere graduarse. Suspende una y otra vez para poder quedarse formando parte de la turba estudiantil y no tener así que comportarse como un hombre maduro. La teoría de Don Germán, en

La casa de los siete balcones es que «primero se empieza con los ungüentos caros, después se ensaya con las yerbas, y al final descubres que lo mejor sigue siendo la palabra. El caso es no estorbar y dejar que se curen tranquilos» (II, 259), de lo que se deduce que, muchas veces, lo único que necesita el paciente es contar las penas que le aquejan.

Anouilh recurrirá nuevamente al personaje del galeno en *Ornifle* (1955). Compleja pieza inspirada en Don Juan, a veces confusa, que invita a la reflexión. Aparentemente es el elogio de la futilidad, solo aparentemente. En *Les poissons rouges* (correspondiente a la tercera etapa, ‘pièces costumées’, 1970) el médico es muy realista, algo injusto; reprocha al protagonista ser normal y rico. El autor aborda temas incandescentes como el odio de los pobres hacia los ricos a causa de los esfuerzos de los segundos por borrar las diferencias. Hace alusiones al teatro de vanguardia, a los críticos, a los intelectuales progresistas, a sus obras, a su tendencia a bromear, a la Liberación y al Gaullismo. A partir de aquí intercala una etapa de piezas disfrazadas, pero continúa con las chirriantes, -satíricas y cónicas-.

Juan en *El misterio del María Celeste* tiene ciertos poderes de curación. Así lo corroboran los marineros, que hablan de cuando curó tal o cual dolor a un compañero y de cómo adivinó las vidas de los hombres, incluso lo de la cicatriz de uno de ellos. Lo van envolviendo en un halo de misterio y devoción parecido a la santidad.

Pauvre Bitos ou le dîner des têtes (1956) es, junto con *Los peces rojos*, la más feroz. Bitos, hijo de lavandera, que era siempre el primero, convertido en sustituto del procurador de la República en la liberación, es su bestia negra, será la cabeza de turco de una reunión organizada para perderle. El procedimiento que utiliza es que en una cena, cada personaje hace el papel de un revolucionario, pero de pronto se convierten en ellos de verdad. La trama está tratada desde la oposición fantasía/realidad. Será solo un sueño de Bitos. Casona hace soñar a Quevedo en su *Caballero de las espuelas de oro*. En el mundo onírico aparece el infierno con diferentes diablos. Un sueño será también toda la trama vivida en *Siete gritos en el mar*. Los sueños premonitorios de Mario en *La casa de los siete balcones* y lo que Juan sueña en *El misterio del María Celeste* también se van haciendo realidad.

Anouilh estrena piezas de Molière por esta época. *L'Hurluberlu* (1959) está inspirado en el Misántropo. *La grotte* (1961) es menos alegre, llega demasiado lejos en lo atroz. Presenta una visión desesperada de la humanidad. Es el mundo de abajo, opuesto al de arriba, socialmente. Son igual de sórdidos, se mezclan. El autor aparece como personaje, 'exemple parfait du grincement'. *L'orchestre*, (1962) es una pieza-concierto representada por una orquesta de mujeres, que, tras la actuación chismorrear de todo.

La tercera y última etapa, 'pièces costumées', comienza con *L'Alouette*, (1953). Dibuja la figura de Juana de Arco, feliz; mujer fuerte que se atreve a decir no, como las otras. Dice un no contagioso, hace de ella el símbolo de la humanidad. *Becket* (1959) muestra al hombre libertino que, por defender el honor del rey, se pone al servicio de su soberano. Nombrado contra su deseo arzobispo, empieza a defender el honor de Dios. Vive como santo y muere como mártir. *La foire d'empoigne*, (1962) es una farsa donde expresa todo lo mal que piensa del emperador. Mezcla a Napoleón y Luis XVIII. El autor permanecerá en silencio desde 1962 hasta el 68. Casona muere en el 65.

L'Ordalie ou la petite Catherine de Heilbronn, adaptación de Von Kleist, es representada en 1966. *Le boulanger, la boulangère et le petit mitron* (1968) trata sobre la familia aporta escenas caseras. Hace una denuncia del amor y el matrimonio. Deseos, frustraciones, pensamientos enloquecidos, delirios, en el mismo plano que la realidad. *Cher Antoine* (1969) utiliza nuevamente la técnica del teatro en el teatro. El protagonista se suicida misteriosamente, haciendo previamente venir a sus comediantes para representarle los principales episodios de su vida. Algo parecido hace Gustavo Ferrán en *Las tres perfectas*. Cita a su amada Ada a una última cena en su casa. La chantajea para que acuda, arguyendo que si no lo hace, enviará una carta a su esposo contando su infidelidad años atrás. Su intención desde el primer momento es hacerla sentir mal, responsable de su muerte, piensa suicidarse en cuanto ella se marche. La hace partícipe del dolor que ha sentido durante tantos y tantos años. Es la única mujer que ha amado.

Ne réveillez pas Madame (1970) presenta el teatro como responsable del fracaso del amor. Hace reír continuamente. La visión de la vida que se nos ofrece es fragmentada. Parodia a Chéjov, Ibsen, Bernstein. El director de escena se hunde en sus desgracias. Los comediantes ya no tienen alma propia. *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972)

enfrenta a la juventud intransigente y la madurez abusadora, escéptica y tierna. En la historia de Orestes los actores de segunda fila actúan en provincias. Todos conocen su papel, pero detrás de este hallamos la humanidad en sí: el niño puro y salvaje, que prefiere el crimen a los compromisos de la vida. *Le Directeur de l'Opéra* (1972) propone el mismo sujeto en tono de comedia. Solo se puede uno salvar por una pirueta del espíritu.

En definitiva, en toda la obra de Anouilh, subyace un heroísmo íntimamente relacionado con el concepto de hombre completo y mujer de verdad. No en vano, hablábamos antes de la salvación a través de la superación espiritual. También lo encontramos en algunas obras de Casona. En *Corona de amor y muerte* Inés de Castro se sacrificará por amor. No hay otra solución justa puesto que el rey no consiente en que su hijo se case con ella. Este descubre posteriormente que ya están casados, hacía muchos años. Le da igual, la asesina. La infanta de Castilla también se sacrifica, como Judith, la que se entregaría a Holofernes en la Biblia para salvar a su pueblo. Con su boda Castilla y Portugal estarían siempre en paz y serían aliadas. El rey de Portugal se casó también con una infanta castellana y eso mismo quiere que haga su único hijo: proteger el país por la tierra, porque del otro lado solo hay mar.

2.5 El perfil de la mujer en Casona y la idea del hombre completo

La mujer en Casona es un ser fuerte y decidido, tenaz, dispuesta a luchar por salvar su familia y hogar. Respecto al hombre, este ha de ser ‘completo’, de verdad. En *Las tres perfectas casadas* Ada se propone cometer el mismo sacrificio que Judith. Para salvaguardar, no solamente su matrimonio, sino los de sus amigas, cederá ante el chantaje de Ferrán y acudirá la noche que él exige que vaya a su casa para darle una segunda carta anulando la primera, la que confesaba sus deslices con las tres esposas de sus amigos. Ella se encuentra muy nerviosa, él cree que es a causa del odio que siente hacia él, pero era miedo a caer por segunda vez en la tentación. Tras unos momentos de tensión y angustia confiesa que siempre le ha querido, pero que por encima de todo está su deber de madre y esposa:

ADA— [...] el fondo de todas las aguas es sucio. Todas las mujeres, hasta la colegiala más pura, hemos tenido alguna noche un sueño monstruoso, del que nos hemos avergonzado a la mañana siguiente: ¡Pero yo! [...] ¿Yo he sido capaz de soñar eso? [...] Y durante mucho tiempo hemos arrastrado la vergüenza del mal sueño, torturándonos por

descubrir sus raíces [...] Pero ¿qué importa la raíz oscura? [...] Si las flores soñaran con las raíces, solo soñarían estiércol.

FERRÁN— Y, sin embargo, el estiércol es la verdad profunda de la rosa.

ADA—Pero no es la única; hay otra verdad más alta: su voluntad de belleza y de sol. ¡Y esa es la que importa! Lo mismo que la verdad de la colegiala no es sueño vergonzoso de una noche, sino la risa de todos los días en el jardín. Y la verdad de mi vida no eres tú; es mi casa; son mi marido y mi hija (I, 747).

Ella llegará a enfrentarse a él con todas sus fuerzas. Ferrán intuye que Ada le quiso alguna vez, cuando ella confiesa «que eres el enemigo de todo lo que es sagrado para mí, que eres el sueño vergonzoso de mi vida, que eres el último de los miserables [...] y que te he querido por encima de todo. ¡Pues sí! Si eso le basta a tu orgullo de hombre, esa es la verdad. ¡Ese es el estiércol!». Ferrán tenía una pistola preparada para suicidarse, que se encuentra en un bargueño, cerca de los dos. Ada recoge previamente a esta escena la carta donde se desdice de su confesión de haber estado en amores con las tres mujeres de sus tres mejores amigos. Junto a esta había una segunda misiva, la que explicaba su suicidio y que no se debía culpar a nadie por su muerte.

Ambos se van desplazando por la habitación poco a poco. Él reclamándole el beso que le debe, ella intentando zafarse. Ante el temor de caer de nuevo en sus brazos, de perder todo lo que tiene, de traicionar sus creencias, su orgullo y a su familia, a su casa, Ada empuña el revólver para que él retroceda. Forcejean y el arma se dispara. Asustada, le pide que le diga que no ha sido ella la que ha disparado. Valeroso, un hombre por fin, exclama: «Fui yo solo, ¿lo oyes bien? ¡Yo solo! Así está escrito en ese sobre», y se despide balbuceando «¡Perdón!» (I, 754). La idea del hombre completo es recurrente también en Anouilh. Julián, según Colomba, lo es; volviendo atrás en el tiempo, cuando se conocen, ella le dice que si un día ama a un hombre, este ha de «ser orgulloso. Un hombre de veras. Que no acepte nada sin pelearse antes».

Como ya apuntara Joaquín de Entrambasaguas (1950: 34). El autor siempre estará del lado de los débiles y de los arrepentidos, los abusadores y prepotentes no le interesan. Así opina Leighton (1972a: 109): «He admits that sentimental sympathy for the weak, the fallen, the poor, the eternal vanquished is a poor principle upon

wich to base an educational program». No en vano, su nombre, Alejandro, significa el que cuida de los hombres.

La Abuela de *Los árboles mueren de pie* ha sido engañada respecto al paradero de su nieto (huérfano y criado por ellos) durante veinte años por su esposo, Balboa. Ella todo se lo habría dado al nieto ‘por una lágrima’ de arrepentimiento, pero con esa actitud desafiante y chulesca, no obtendrá nada de ella. Él le cruzó la cara al nieto una noche que le sorprendió robando en su caja fuerte. Era ya el último escalón de la escalera hacia la perdición que él mismo se había construido pasando noches enteras fuera de casa, teniendo amistades sospechosas, e incluso haciendo desaparecer alguna alhaja de la abuela. El nieto (el Otro) «era aún un muchacho y ya tenía todos los gestos del hombre perdido».

Tras levantar la mano contra su propio abuelo, este le pone en la calle para no volver jamás. Durante esos años Balboa siente remordimientos por no saber nada de él. La Abuela se ha ido entristeciendo, pero nunca le ha reprochado nada. Este es el resumen que Balboa hace a Mauricio al contratarle, para que se haga pasar por el nieto y la abuela disfrute de unos momentos de felicidad otra vez:

[...] de la trampa del juego pasó al contrabando y a la estafa; de la pelea de barrio a los papeles falsos y la pistola en el bolsillo. Un canalla profesional. Naturalmente, la abuela sigue sin saber nada de esto, pero nuestra casa estaba destruida. Nunca me dijo una palabra de reproche, pero aquel piano, cerrado, aquel sillón vuelto de espaldas a la ventana y aquel silencio tenso de años y años eran la peor de las acusaciones; como si yo fura el culpable. Al fin, un día llegó a sus manos una carta del Canadá. [...] Era la carta de la reconciliación (I, 993).

Evidentemente la carta era falsa, pero a esta siguieron otras muchas: «Un día mi nieto se graduaba en la Universidad de Montreal; otro día era un viaje en trineos por bosques de abetos y lagos; otro día abría su estudio de arquitecto». Pero un día llega un cablegrama auténtico anunciando su llegada. «La vuelta del nieto pródigo». Ante la envergadura del problema que se le avecina, el abuelo recurre a Mauricio, director de una empresa cuyo fin es hacer a la gente feliz. Este se desplaza a la casa y se hace pasar por el Otro. Le acompaña Marta-Isabel, representando el papel de su esposa. Todo marcha según lo previsto, hasta que un día el auténtico nieto se presenta allí, y viendo lo que sucede, chantajea al abuelo. Le pide una gran suma de dinero que él no posee. La única manera de conseguirlo sería vender su casa.

La casa es el símbolo del hogar, de todo lo que uno es, lo más importante para Casona. Vender la casa es venderse a uno mismo. «Doscientos mil pesos vale la vida de la abuela. Barato, ¿no?» - llega a decir. En ese mismo instante aparece la Abuela. Se enfrenta a él. Lo despide diciéndole que él ya no tiene dentro nada suyo. No quiere ni reconoce a ese nieto rastrero, mentiroso, malvado. Ahora lo único que importa es que Mauricio e Isabel no sepan nada. Ellos le han hecho pasar los mejores días de su vida, así que aguanta, «muerta por dentro, pero de pie. Como un árbol» (I, 1042)⁸.

El dramaturgo (Arce, 1972: 105) tratará a menudo el tema de las segundas oportunidades, si el pecado cometido no es demasiado grave, y si el autor del mismo se muestra sinceramente arrepentido. «Todas las pasiones pecadoras, de una manera o de otra, pueden conducirnos a realizar algún disparate tan grande que su propia grandeza lo redima».

Si hoy me permito romper aquí una lanza en favor del Pecado no lo hago exclusivamente por sus valores estéticos- tantos y tales que nos llevarían demasiado lejos-, sino también por sus valores sociales y demagógicos, y hasta- por paradójico que pueda parecer- por sus valores 'morales' de lucha, fortalecimiento y pasión (Casona, 1959: 4).

Elsa, en *Romance en tres noches* se muestra arrepentida de haber estado llevando drogas de contrabando a la ciudad. Antes de conocer a Dan no era consciente del daño que estas hacían a la gente, es él quien le abre los ojos a esta diferente perspectiva. En cuanto comprende el alcance de sus actos, abandona de forma radical ese trabajo. En *La tercera palabra* Marga se redime de su culpa porque confiesa a Pablo que fue amante de Julio, aunque fuera muchos años antes de conocerse. Él se siente traicionado porque el otro intenta acusarle de estar loco para heredar toda la fortuna de su tío y padre de él. Van a tener un hijo, es la promesa de una nueva vida. El amor hacia ese hijo vale todo.

El amor de Ada hacia su hija Clara redime su culpa, en *Las tres perfectas casadas*. Ella negará por su hija que tuvo amoríos con Gustavo Ferrán. Se entregó una sola hora a él por amor. Aun lo ama, pero nunca lo confesará, es más importante

⁸ Otro de los pilares en los que se sustenta la simbología casoniana es el árbol. Véase el capítulo 5.1.7 de esta tesis.

mantener el equilibrio de su hogar, al lado de su marido y su hija. Cuando él está ya dispuesto a morir por ella, se lo confiesa, pero es demasiado tarde, él muere, por su amor, dejando una carta que anula la anterior. Todo fue una burla, no iba a mentir a las puertas de la muerte. Ferrán expía sus pecados de traición, de lujuria, de infidelidad, muriendo por ella.

En *El crimen de Lord Arturo* (adaptación de la obra homónima de Óscar Wilde), Sibila, la prometida, solo le pide lealtad a Arturo cuando aplaza por segunda vez la boda. Si hubiera seguido los usos de la época, se habría recluido en su casa, lamentándose por la situación bochornosa en la que la había puesto su prometido. No se resigna a permanecer sin hacer nada. Sabe que Arturo la ama. Pasado el primer momento de tensión, puesta nuevamente fecha para el enlace, él lo aplaza de nuevo.

Arturo la llama para gritarle su amor, hay algo que le impide casarse con ella. Esto es la predicción que le hizo el quiromántico de que mataría a alguien amado por él. Le horroriza pensar que pueda llegar a asesinar a su amada, así que decide quitar la vida a su tía, ya mayor, y que padece tremendos dolores estomacales. Fracasa. Se plantea entonces acabar con su tío, el Deán de Chichester, pero de nuevo falla en el intento. Arturo llama a Sibila tras planear otra forma de asesinato. Ella descuelga el teléfono pero no le contesta. Tras numerosos mensajes y llamadas sin respuesta, ella se presenta en la casa. Es una mujer nueva, decidida: «Aquí tienes una mujer enamorada; pero una mujer, no lo olvides. Una mujer que viene a dar y puede exigir. Y que si no encuentra lo que busca, se volverá por el mismo camino, sin una queja inútil» (I, 272). Sibila perdona a Arturo que la traicione dos veces aplazando la boda. Vuelve a verle con ciertas exigencias, pero le perdona por amor. El tío de Arturo, el Deán, ante el estado de nervios de su sobrino, le insta a que le confíe lo que le sucede, por grave que sea, que él es lo bastante viejo para perdonarlo todo.

En *Tres diamantes y una mujer* la familia de Fransisé perdonará la procedencia impura de Perla porque están seguros del amor que ambos se profesan. *El misterio del María Celeste* ofrece también esta solución. Todos los pecados cometidos por Juan en el pasado serán perdonados desde el momento en que él se arrepiente de ello para merecer el afecto de María.

En *Siete gritos en el mar* no todos los personajes serán redimidos, solamente Julia, agobiada por su culpa, dispuesta a suicidarse por su causa, encuentra el amor en la figura de Santillana.

Sirena es ‘la libertad y la fantasía en sí mismas’, dice Ricardo en *La sirena varada*. «Es una deliciosa mentira que no estoy dispuesto a cambiar por ninguna verdad». Pero cederá y lo hará. Ella es la heroína capaz de todo. De sufrir abusos y malos tratos, palizas, en silencio, porque su pusilánime padre no se lo impide. Es capaz de enfrentarse a la ira de Pipo, si llega a ir a buscarla, porque sabe, cree, que Ricardo la ha mandado llamar. Abandona todo para reunirse con él. Llega con naturalidad a la casa, no tiene preguntas, ese es su sitio. Consciente ya del pasado terrible que ha sufrido, recuperando una parte de la razón, toma su decisión. Sirena ha de desaparecer. Su hijo no puede nacer en un mundo de fantasía e irrealdad.

En *Nuestra Natacha*, Natalia Valdés, Natacha, decide postergar su amor hacia Lalo para seguir de lleno entregada a su labor: ayudar a los antiguos ‘alumnos’ del Reformatorio de las Damas Azules en su proyecto de sacar adelante una granja cedida por aquél. Deben lograr el autoabastecimiento pleno. Están a punto de conseguirlo, pero ahora se quedarán sin la ayuda de todos los compañeros y compañeras de facultad de ella. Teme que se les venga encima tanta responsabilidad y por ello, debe quedarse unos meses más. Está dispuesta a callar su amor hacia él porque en ese momento no puede entregársele. Es una cuestión íntima. Ella estuvo en el reformatorio bajo la etiqueta de rebelde. Allí todo se hacía por la vía de la dureza, sin dialogar. Ella quiere ser diferente, y demostrar al mundo que sus principios pedagógicos funcionan.

Elsa es una mujer muy fuerte en *Romance en tres noches*. Se encuentra de noche atravesando el bosque con sus esquís, cuando la sorprende el mal tiempo. Entra en una cabaña repleta de hombres. Hace frente a sus ojos viriles. El abuelo Caifás no siente ningún interés por ella. Quiere que se vaya cuanto antes, los otros se niegan, es de noche y hace frío. Se queda, pero ha de ganarse a Caifás. Pide algo de beber, él le ofrece tila o agua de azahar; ella prefiere ginebra. Se la bebe de un trago, aguantando el esfuerzo. Luego, solos ya Dan y ella, confesará ante este que sentía tanto miedo, que, para conjurarlo, necesitaba hacerse la fuerte. Como un niño silba cuando algo le asusta. Ella misma se describe como casi española, de padre español. Nació en

Venezuela y allí aprendió lo mejor que sabe: «domar caballos salvajes y mirar de frente. Y luego muchas cosas duras para defender la vida» (I, 561).

Cuando llega con retraso al salón de Lady Olga a llevar la droga y comunica a esta su decisión de abandonar esa vida, se percata de que realmente eso no es vida. El lujo, sus habitaciones magníficas del hotel, las lámparas de araña. Y esa pobre gente que sufre porque no puede dejar de tomar coca porque la culpa les reconcome el alma. Olga la creía más valiente, dice, con el tipo de trabajo que desempeña, tan peligroso, siempre sola, cruzando de noche los montes nevados, eludiendo a policía y guardabosques. No imaginaba que fuera tan sensible cuando ella le cuenta que la vida de allá arriba, del bosque, es la verdadera. Olga también le advierte frente al jefe. Le aconseja que no le diga que lo va a dejar todo de golpe. Ella sabe demasiado, conoce demasiado. Aun así Elsa lo deja todo y se marcha a la cabaña, a esperar a que Dan decida volver, para pedirle perdón.

Una vez arriba, se encuentra totalmente sola frente a los hombres de la primera noche, hombres de vidas destrozadas a causa de una mujer. Los mismos que se la comían con los ojos la noche en que entró en la casa de Dan por vez primera. El abuelo Caifás tampoco le dará su simpatía, lo sabe, pero su amor por Dan es más poderoso. Le dará las fuerzas necesarias para enfrentarse a todo. Si Dan decide no perdonarla porque descubre a lo que se dedica, ella ya no quiere seguir viviendo, elegirá morir con el vestido que él compro para ella sin siquiera conocerla aun.

Entre hombre y mujer hay un equilibrio, cada uno tiene sus cosas y sus funciones, y ambos han de complementarse. Juntos los dos forman un todo perfecto: el amor. No puede existir completamente el uno sin el otro. Del mismo modo que el vestido de Daniel está vacío, lo estará su vida hasta que la llene con una mujer. No tiene prisa, sabe que ese día llegará. Y, Elsa, que se creía de vuelta de todo, no completará su existencia hasta haberlo conocido. Esa es la vida de verdad, ignorada por ella. La de la camaradería y trabajo duro. La de saberse merecedor del descanso vespertino. La de poder compartir momentos de belleza y de plenitud junto a la persona amada.

Laura es fuerte en *La llave en el desván* porque cuando se percata de sus sentimientos, decide marcharse lejos; Mario pertenece a su hermana, aunque esta ya no lo ame. No es capaz de contar a nadie lo que pasa. Solo avisa del peligro que

corre la salud de este porque el padre parece que sufrió un brote de locura muchos años atrás y murió en un accidente. Susana cree que ella es la fuerte, la decidida, la que ha sabido escoger y exigir, pero no es capaz ni siquiera de oponerse a su amante y ayudante de su esposo cuando decide robarle el trabajo de muchos años de esfuerzo. Solo al final de la obra decide actuar por amor a él. Cuando le propone que huyan juntos, ella se niega, «por miedo, no»; pero por amor sí se marchará.

En *La Molinera de Arcos* Frasquita es toda una mujer que aguanta el tipo ante el Corregidor, el Fiscal y el Comandante, que requieren sus favores, aun siendo todos casados. Ella les invita a su molino a tomar una copita de vino y unas uvas con jamón de vez en cuando. Siempre está su marido con ella, y la teoría de ambos es que si algo sale de la casa, más entra. Así hacen el arqueo de la caja:

LUCAS — [...] Capítulo de gastos. Cinco racimos de uva, que hazte cuenta que se los han comido los pájaros, total, nada. Una libra y cuatro onzas de jamón, que declaré como de la Alpujarra, pero que era de aquel de Murcia que nos salió tocino, ¿te acuerdas?

FRASQUITA— Mal, pero me acuerdo.

LUCAS—A seis reales la libra, siete reales y medio. Sumo y sigo. Vino: cuatro azumbres y un cuartillo.

[...]

FRASQUITA — No está mal. ¿Y el capítulo de ingresos?

LUCAS—Por aquí asoma. (*Pasa a la otra página.*) La multa de Curro perdonada, que siendo para un amigo es como si fuera mío, cinco pesetas. La escritura gratis —que líbrate de maldición de gitano y de pluma de escribano—, lo que sea. Los veinte reales que tenía apartados para el roble del convento, a la orza. Con eso y con María Antonia la Julepa durmiendo ya en su casa, con Dios me acuesto, con Dios me levanto, y méteme un dedo en la boca a ver si muerdo (I, 932).

La casa de los siete balcones presenta a Amanda, orgullosa, que defiende lo que cree que es suyo. Ella sería de otra manera si Ramón la considerase como algo más que su ‘criada de dormir’. Pero es una mala persona. Rosina, la criada, sí es fuerte, no permitirá que envíen a Genoveva a un manicomio y avisa a Uriel para que llame al doctor, porque «con él no se atreverán».

Genoveva a su modo, también defiende lo que le pertenece, pero aun espera una carta que en su subconsciente sabe que nunca llegará. Se enfrenta a Amanda que quiere mandar sobre ella y sobre su propia casa; a su cuñado Ramón, que llega a

dejarla una semana sin agua ni alimento para que le diga dónde esconde lo que pudo salvar de la herencia familiar a la muerte de su hermana; y al mundo entero, que la llama loca por la calle, y se ríe de ella, e incluso la apedrea. Ella se defiende negando todo lo feo.

Tres diamantes y una mujer ofrece la visión de Perla. Después de intentar atraer a Fransisé a ‘su mundo’, consciente de que él nunca iría por cuestión de principios, cruza la orilla para ir al de él. «A un hombre hay que quererlo entero, con todo lo que es. Y tú no quieres a Fransisé ladrón»- le dice Rosaura-. Esta le hace ver que jamás dejará de robar, porque es su afición y su orgullo. Al final Perla recapacita y se dispone a entrar en el mundo de las mujeres de su familia, cuya principal y más dura función es esperar. Lo vemos en la escena final de la obra donde Rosaura le imparte «la primera lección de esta vida»:

ROSAURA— Lo primero que sentimos todas cuando el hombre se nos va es una sensación de frío. Siéntate conmigo (*se sienta en un sillón y PERLA a sus pies en el escabel.*) Mira ese reloj. (*A su espalda.*), y deja pasar un minuto. (*Pausa.*) ¿Llegó ya la manecilla al primer cuarto?

PERLA —Todavía no. Ahora está llegando. Ya llega, ya pasó.

ROSAURA—Sigue.

PERLA— ¡Qué despacio baja [...]! Veinte [...], veinticinco [...]

ROSAURA—Todavía no han pasado treinta segundos y ya ha habido tiempo treinta veces para dejar a una mujer sin hombre. ¿Dónde está ahora?

PERLA—Ahora empieza a dar la vuelta. ¡Qué trabajo le cuesta subir! ¡Sube [...], sube [...], sube [...]! (*Respira.*) ¡Por fin!

ROSAURA—Ahora piensa que cada día nuestro tiene mil cuatrocientos minutos como ese, y aprende a contar conmigo [...] (*Recita como una letanía que PERLA va repitiendo.*) Treinta días [...]

PERLA—Treinta días [...]

ROSAURA—Dos años [...]

PERLA—Dos años [...]

ROSAURA—Seis años y un día [...]

PERLA—Seis años y un día [...] (II, 423).

En *El misterio del María Celeste*, María se halla supeditada a los deseos de su esposo. Como era habitual en la época, viaja con su marido en el barco del que es

capitán. Se dedica a coser ropa para su hijo y a hablar con la tripulación. Cuando Santi se dirige a ella, más que pedir las cosas, se las ordena, como si ella formase parte de la marinería. Durante el viaje en el navío ella no se opone abiertamente a él en nada. Es más, parece que encuentra normal la situación. Él es el que manda y los demás obedecen.

Por otro lado, ella, como esposa del Capitán, también da ‘órdenes’ a los marineros. Como cuando indica que le traigan a cubierta la máquina de coser, o que tapen a Juan para que no coja frío, porque ha estado enfermo. Aun es respetada por el lugar que ocupa en la jerarquía de la nave. Ya en la isla todo cambia. Como él no sabe hacer frente a la situación, los hombres se van dejando llevar por la desesperanza y los bajos instintos.

Ante el hecho de que su esposo no sepa defenderla, ella decide que todo ha terminado entre ellos. Ya no queda nada. Es una postura muy valiente, máxime teniendo en cuenta que se halla en una isla perdida con un grupo de hombres amotinados por toda compañía. Pero ha decidido hacer su elección. Si Santi no lucha a su lado, lo hará sola. Presenta indicios de una incipiente independencia, pero son solo eso, indicios, pues al final de la comedia, ella deberá optar por Juan o Tiburón. Así se lo dejan de claro.

La mujer no ha de estar sola, sentirá una inclinación hacia uno de los dos, es lo natural. Eva retenida en el Paraíso, supeditada de nuevo a Adán. Tiburón es un anciano. Al presentarle Juan así las cosas, quiere respetar la falsa autonomía que le está confiriendo a María. Es evidente que ella lo ama, y él lo sabe. Pero también sabe que deberá elegir. No se le permitirá estar sola, es antinatural, aunque también lo es que el hombre esté solo. Han de estar juntos (Casona, 1956):

Creo que son ellas [las mujeres] las que nos hacen y nos deshacen enteros, para bien o para mal. No puedo concebir a Dante sin Beatriz ni a Petrarca sin Laura; pero desde Troya hasta hoy tampoco hay catástrofe, ni ruina, ni tragedia sin una mujer al fondo. Ellas nos inspiran el amor y el arte y todos esos altos ideales que suelen generalizarse con mayúscula.

La idea del hombre queda clara: ha de ser completo, digno de una mujer. El autor ofrece múltiples ejemplos a lo largo de sus comedias. Al hombre hay que hacerlo, desde pequeño. Casona siembra diversas semillas de hombres de verdad en los niños, es otro de los pilares de significación de la obra. En esta será el hijo de María. Para el autor

la infancia es muy importante, desde el punto de vista de que es la etapa de formación, en la que influyen los maestros, lo quieran o no.

Piensa Casona que su profesión es la más difícil porque puede «formar o destrozar el alma del niño». Se retira de la docencia porque ya no «es capaz de subir las escaleras, cantando, de dos en dos».

Los maestros poseen la pedagogía, han de comprender a los niños. Explicación de lo razonable que son estas palabras en su obra *La tercera palabra*, donde Marga, una institutriz, ha de educar a Pablo, un joven que ha sido criado apartado del mundo ‘civilizado’. Al final, la re-educada es ella, es educada en los valores universales. Para ello, no asimila conceptos o ideas sino que se despoja de ellos. En esta obra la educación tradicional es represión, al igual que en *Nuestra Natacha*. A Pablo le ocurre como a Segismundo, toma conciencia del universo paralelo que existe y del que aun no formaba parte, de un modo brutal. Segismundo es llevado a él mientras duerme, Pablo en la plenitud de su vigilia. El Pedagogo de *Otra vez el diablo* no comprende bien a la Infantina, aunque sabe que todos los males que la aquejan son fruto de su enamoramiento.

La infancia «es ese pequeño mundo de terrores, de asombros y preguntas. En ese desván están tus baúles, con todo lo que fue tuyo y de tus padres y de tus abuelos» (II, 1083). Don Gabriel, el médico de *La llave en el desván*, dice del niño que aparece al final del sueño recurrente de Mario que «soñado por una mujer puede ser un afán de maternidad. Soñado por un hombre suele significar un nuevo camino, un nuevo amor». Ese nuevo camino es la esperanza que tiene el protagonista en que todo sean imaginaciones suyas. El niño que simboliza otra esperanza, esta vez la promesa de vida nueva, lo encontramos en *Siete gritos en el mar*. Es el bebé que nace en Nochebuena, en medio de la guerra, cuando los pasajeros de tercera ignoran lo que va a pasar, pero los de primera piensan que morirán todos. El sueño de Santillana era solo eso, un sueño, sin embargo el niño sí nace en realidad. Representa la segunda oportunidad de la humanidad, la salvación de Julia.

Ricardo añora por un momento al principio de *La sirena varada* el estado infantil, pero no «no como lo fui yo». Porque su infancia no fue alegre, estaba llena de temores y carente de amor.

Yo recuerdo a mi madre como una sombra rígida, llena de devociones y de miedo al infierno. No hablaba nunca, no sabía besar. Y mi padre, enfrascado en sus negocios y en sus libros, seco, con una autoridad de hierro. No se podía jugar en aquella casa. Yo vivía siempre encerrado como en una cárcel, mirando con lágrimas a los niños libres de la calle. [...] Es mi alma de niño que resucita (I, 298).

El hijo que espera María no crecerá en un ambiente así, seguro que le darán todo su apoyo y amor y se convertirá en una buena persona. Refleja la curación de Sirena, la superación de su locura. Ella elegirá la cordura por su hijo, también Ricardo renunciará a su república de fantasía por ambos. En *Los árboles mueren de pie* significa la consumación del deseo frustrado hasta ahora de Marta-Isabel. Tendrán el hijo porque Mauricio le declara su amor. Es una nueva vida como ella desea; y, al final, una esperanza. Del mismo modo, en *La Barca sin pescador* Frida calla las sospechas que guarda sobre su esposo por su hijo. Si denuncia a Cristián la casa no se sostendrá solo con la fuerza de Frida, necesita a un hombre que traiga el sustento.

Paradigma de la razón, del buen uso de la misma, de la templanza y del saber hacer son los médicos. En *La Casa de los siete balcones* don Germán, se enfrenta a Ramón, que es «como un caballo». Tiene hijos por todos los pueblos de alrededor, presume, pero el único legítimo no «es normal». Nunca ha hablado, hasta que dice la palabra de todos los hombres de su familia, requisito *sine quae non* se hará un hombre: ‘no’. Su abuelo dijo no cuando le propusieron, asediados por el enemigo, salvarse él solo puesto que los demás que luchaban no eran soldados. Él dijo no, o todos o ninguno, y eso le hizo traspasar el umbral de la muerte. Su bisabuelo dijo también no a la firma de unos ‘papeles sucios’ para obtener una fortuna.

Lamentablemente su padre, Ramón, no es ni la sombra de ellos. Ramón solamente posee la fuerza bruta, la violencia y las dotes de mando. La gente le obedece, no porque le respeten, sino porque le temen. Uriel también se siente como amenazado ante el propio padre. Solamente le entiende Genoveva, que también dice no a su manera. Para ella es la fuente de otra realidad, la que no admite que su novio que marchó allende el mar se casó con otra. Crea un universo paralelo donde habitan ella y Uriel. Don Germán defiende a Genoveva porque es lo único que le queda de lo que quiso, él la vio y ayudó a nacer. Llega a advertir a Ramón que si le ocurre algo, vendrá a matarle.

Un tipo parecido a Ramón sería en *Las tres perfectas casadas* Jorge, quien alardea minutos antes con Javier de tener ‘escaramuzas’ amorosas al margen del matrimonio. Cuando se entera de la infidelidad de su esposa decide marcharse a vivir a un castillo aislado, con su mujer, y la hace salir de la casa con premura y dureza, diciéndole: «un hombre, vas a saber tú lo que es un hombre [...] ».

Santi en *El misterio del María Celeste* es de a todas luces incompleto. Manda en su barco, le respetan por su rango, no por su carácter. Es más, Tomás siempre le ha ayudado a tomar decisiones. Este sí está completo porque así lo demuestra, sobre todo al final, cuando la situación se hace insostenible, decidiendo embarcar a todos los que no son dignos del Paraíso, y marchándose él mismo hacia una muerte segura. Sabe que el lugar cercano a María ha de ocuparlo Juan, porque la ama, y porque el hijo de ella lo quiere a él. Sabe retirarse. Incluso podía haber ocupado el puesto en el barco. A veces da órdenes que los hombres cumplen solamente porque lo manda él. Una vez hechos los dos campamentos en la isla, y viendo el cariz que toman los acontecimientos, decide que todos no pueden vivir allá. Si continúan así María saldría perjudicada. Convince a los hombres de que hay tierra cerca y se marchan en la barca de remos. Sabe que van a una muerte segura, pero no hay solución. Incluso él podría caer en la tentación y forzar a María. Antes de que eso ocurra decide marcharse como un hombre de verdad. Posee la fuerza para convencer al resto, de marchar y de quedar, pues Juan se ofrece para remar. Tomás sabe que debe quedar un hombre joven que cuide de María y el Niño, por eso se decide por él, porque es un buen hombre y sabe que la ama y la respeta.

Siete gritos en el mar aporta el personaje de Santillana, quien hace ver a Julia que ella es inocente, y que merece vivir en paz, sin remordimiento alguno. En *Corona de amor y muerte*, Pedro, no renuncia a su elección amorosa. Decide luchar por sus ideales con todas sus consecuencias. Si ha de abdicar para conservar su amor, lo hará presto, pero es su padre el que se lo impide. Se arriesga incluso a una guerra fratricida para que su heredero se case con la Infanta de Castilla. Toma una grave decisión, ciego por testarudez: asesina a Inés de Castro, la mujer legítima de Pedro.

Ricardo en *La sirena varada*, siendo un hombre acomodado, que se aburre y hace su santa voluntad, crea su mundo paralelo de fantasía y emoción, sin horarios fijos. Atendiendo a necesidades primarias: si tiene hambre, come; si quiere una mujer que

se le ofrece sin explicaciones, la toma. Cuando Samy, padre de Sirena, viene a buscarla, él se defiende esgrimiendo su amor por ella. Como no lo convence, se rebaja a su nivel y apela a su fuerza: «Basta. La quiero y soy el más fuerte» (I, 322). El contrapunto del hombre entero es el fantasma, que renuncia a todo para conservar un techo bajo el que cobijarse. Accede incluso a hacer de fantasma, con una sábana por encima, a dormir solo en el desván, en un baúl, a comer exclusivamente lo que le deja el sirviente de noche. Ricardo sabrá renunciar a todo su mundo por el bien de María, como un verdadero hombre.

La otra cara de la moneda la aporta Samy, sombra ya de un hombre, que permitió que Pipo tomara a su hija porque le gustaba. Le pegaba, a él y a su hija, y después les daba regalos. Él se defiende justificando que no se podía llegar a tener nunca dominio sobre un hombre así, un Hércules. Llegó a todo por «el hambre, por la fatiga, por el miedo». Y ahora ha venido a buscarlos a los dos. Él no lo impedirá, se siente totalmente impotente. Si recurriera a la Ley, lo encerrarían durante un tiempo, pero a Sirena también, a causa de su locura. Don Florín no comprende su postura y querrá impedirlo. Defiende a Sirena porque es suya, de ellos. Quiere negociar con Pipo cuando llegue, que Ricardo no lo vea. Pipo entra dispuesto a vender a Sirena por un buen precio. Lo atiende don Florín, el cual llega a abalanzarse contra él para impedir que entre a buscar a aquel por la casa. Ricardo escucha los gritos de Samy, borracho «de vino y de miedo», quien, empuñando un látigo, pretende enfrentarse a él. Cuando se le acerca, cae arrodillado, implorando perdón. Pero Ricardo lo echa de la casa, sin alzar lo más mínimo la voz. Hay tal determinación en su actitud, que este recula.

De igual forma procede con don Florín, le pide que abandone la casa. La realidad es demasiado dura y trae la infelicidad a todos. A Daniel también cuando Ricardo le retira la venda, haciendo que este se enfrente a su ceguera. Es entonces cuando decide devolver a Sirena a su locura. Abre las ventanas desasosegado, enciende la luz verde. Le promete que lo de ahora es mentira, que son todos malos, que la vida real es la otra, la de fantasía. Ella no quiere volver, por su hijo. Ricardo no está seguro de que sea suyo, pero la ama. Y, ante sus peticiones, apaga la luz y la llama por su nombre: María. Termina la obra.

En *Los árboles mueren de pie* aparece Mauricio, opuesto totalmente al Otro. Sabemos que él es un hombre de verdad por cómo se conduce a lo largo de la obra. Su altura adquiere aun más valor al oponer el papel que él representa, con todos los ideales y pensamientos que había imaginado Balboa para su nieto, frente al original, el Otro, cuando regresa de improviso.

Daniel se enamora de Elsa en *Romance en tres noches*. Ella le previene contra sí misma, no es lo que aparenta. Él desciende de la montaña para acompañar a Álvaro a la ciudad. Va a dar en el local donde ella trabaja llevando droga. Al verla en ese ambiente, siente un profundo desprecio. Cuando el amigo muere decide quedarse por allí unos días: juego, drogas, mujeres, etc., no le importa arruinar su vida, puesto que había soñado con encontrarla a ella, y no encuentra nada de lo que había imaginado. Es capaz de perdonarla al llegar a la cabaña, hastiado ya de ese mundo. Elsa es una mujer completa, como casi todas las de Casona. Ha cuidado de la radio y de su hogar mientras él estaba ausente. Se ha enfrentado a los amigos de él, que no querían permitirle la entrada.

En *La barca sin pescador*, Ricardo, el que vende su alma al diablo, como Fausto, es un empresario frío y calculador al que solamente le interesa hacer dinero. Al pensar que por solo desearlo ha muerto un hombre, no parará hasta enmendar sus errores. Vuelve a tener los valores perdidos en su infancia a fuerza de hambre y miseria. Toma las riendas de su otra vida, es un hombre nuevo. Decide matar, como prometió al Diablo, y así lo hará. Matará al hombre que fue anteriormente, al malo, para quedarse con el bueno.

Mario, en *La llave en el desván* no lo es del todo porque tiene sueños extraños y no es muy consciente de lo que sucede a su alrededor. Defiende su honor de hombre como lo hiciera en el pasado su padre: matando a la mujer que lo traicionó con otro. Alfredo, amigo y socio de Mario, solo se comporta como tal cuando sospecha que aquel sabe su historia con su mujer. Le pide a Susana que huyan, y ella se niega, lamentándose de que se deje llevar como un cobarde. Ella le dice: «Desdichadamente, los papeles están cambiados y aquí el hombre eres tú». Es entonces cuando él reacciona quedándose: «Lo que haya de ser de ti, que sea de los dos».

En *El caballero de las espuelas de oro* Quevedo no se deja comprar, y en *Tres diamantes y una mujer* Fransisé defenderá sus ideales de ladrón de guante blanco. Mientras que en *El crimen de Lord Arturo* Arturo defiende con uñas y dientes lo suyo, su amor hacia Sibila. Cuando un aparente quiromántico le dice que matará a un pariente muy cercano, él decide –resignado– dejar la muerte de su tía preparada, para nunca matar a la que sería su esposa dos días después. Tras fracasar el intento, y morir la tía de muerte natural, elige otra víctima. Tras otro intento fallido opta por sacrificarse a sí mismo antes que atentar contra su amada. En la obra original de Wilde, Arthur empuja deliberadamente al quiromántico al Támesis. Casona es más poético: le mueve la desesperación, y primero piensa en asesinar a sí mismo. Solo cuando está a punto de hacerlo y se da cuenta del engaño cruel al que ha sido sometido, reacciona en el momento y lo lleva hacia el río.

El protagonista actúa como un hombre completo, dando su merecido a quien ha sembrado tanto daño. El quiromántico le acucia para que mate antes de la boda, para que no intente asesinar a su esposa. Lo que pretende es apresurarlo, ya que la boda se celebraría en dos días. De esta manera la presión ejercida es mayor. Arturo ha llorado de desesperación, pero no por eso menos hombre, solo es sensible.

Romance en tres noches se desarrolla en el bosque nevado de Grévol, lugar que suele estar aislado de todo en invierno. El abuelo Caifás es feliz porque allí solamente habitan los hombres del bosque. Cuando ofrece su plato de huevos como el instrumento de liberación de los hombres, se jacta de que son perfectos, «irreprochables», dice. Dan está de acuerdo, pero él opina que sabrían mejor si los hubiera cocinado una mujer, o, por lo menos, si los pudiera comer junto a una. El abuelo, escandalizado, le recita un proverbio árabe: «Si se muere tu caballo, cómprate otro caballo; si se muere tu burro, cómprate otro burro; si se muere tu mujer, cómprate un caballo o un burro» (I, 546). Considera a la mujer como el peor enemigo del hombre. Sustenta su tesis con el siguiente argumento:

Docenas de hombres hemos vivido años y años solos en este bosque; sobre nosotros ha pasado el frío, el hambre, la soledad y el alcohol. Y, sin embargo, nada ha sido capaz de lanzarnos a unos contra otros. ¿Por qué? Sencillamente porque aquí no ha penetrado jamás una mujer.

Es la tesis de la pérdida del Paraíso en *El misterio del María Celeste*, aunque lo hubieran perdido de no haber estado María. Lucho da la razón en parte a Caifás. Este

continúa esgrimiendo argumentos. Pregunta a todos por qué están allí, detrás de cada uno «hay una sombra de mujer». Lucho se considera un cobarde. Tenía que haberla matado con el otro. Dan enseña el vestido azul que quiere llenar con una mujer, los ojos le brillan. Pat recuerda a su hermana. «Pero ella era mi hermana», dice amenazador. Bebe para olvidar. Caifás dice que hace catorce años que no ve una. Esa misoginia le viene heredada de su padre, quien le hizo jurar de niño odio eterno a las mujeres. Odia sin motivo, ‘desinteresadamente’, nunca le han hecho nada. Odia a todas, excepto a su madre, porque «una madre es una mujer perfeccionada por la mano del hombre». Se jacta de no haber tenido ninguna en su vida. Pone a Dan en guardia contra ellas: «Dos cosas ha creado Dios contra los hombres: el lobo y la mujer. Pero los lobos no son peligrosos más que en manadas. Mujeres, basta con una» (I, 551).

Daniel se queja de que ellos maldigan a las mujeres, pero les reprocha que beban para olvidarlas. Él cree en el amor. Cree en Dios, y defiende que si no existiera, este se pondría a trabajar de nuevo para crearla. Son una obsesión. Cuando el abuelo le previene contra ellas, él prefiere una mala mujer antes que un buen lobo. Según termina de contar Fredy cómo murió su abuelo tras haber matado catorce lobos, congelado, se oye un grito. Van a mirar y Caifás se lamenta de que no fueran lobos: es Elsa. Dan identifica su entrada con «abrirse la tierra, caerse la luna, entrar por la puerta una aurora boreal». Prosigue comparándola con la primavera. La esperaban, y ha entrado ella. Esta es una mujer fuerte, un espíritu fuerte, como las de Anouilh. Independiente, no rebelde.

En esta obra observamos cierto equilibrio entre Daniel y Elsa. Ambos traspasan las fronteras de sus respectivos mundos por amor. Elsa abandona el suyo al percatarse de que es nocivo; Dan lo descubre para intentar comprenderla. Ambos se perdonan porque se respetan y se aman. En *El misterio del María Celeste*, lleva a María a su sitio a través de Juan. Santi aparece como un marido a la antigua usanza, autoritario y poco cariñoso. Cuando se dirige a ella, no le habla, le ordena. Juan aparece absolutamente enamorado de ella, desde el primer momento. Ella siente devoción por él, como todos los hombres. Cuando se dan cuenta de lo que puede llegar a pasar, se alejan. Ella nunca faltaría a su esposo, a pesar de que en la isla ya su separación es moral y física. Él permanece en el otro campamento. Las cosas

cambiarán toda vez que se haya marchado con el resto de los hombres hacia un futuro aciago.

Péter en *La barca sin pescador*, tarda en conseguir la suya, a base de mucho esfuerzo y sudor, con orgullo. El mismo que tiene Estela, quien no acepta dinero de su hermana porque cree culpable de la muerte del esposo al cuñado. En *Las tres perfectas casadas* Ada, a pesar de haber sido infiel, aparece como la víctima de un hombre, siempre arrepentida de su pecado. Elsa en *Romance en tres noches*, abandona su oficio. Se gana su lugar. Al igual que Marta-Isabel en *Los árboles mueren de pie*, la que, en primera instancia se halla apocada, para ir después encontrando su sitio. En *Tres diamantes y una mujer* Perla, niña acomodada y mimada, es mirada con desprecio en el mundo al margen de la ley de Fransisé. Habrá de ganarse igualmente el respeto de la familia.

La dignidad es un arma poderosa que puede mover voluntades. En *Otra vez el diablo* los hombres del capitán, piensa este, desean volver a la sociedad. Creen que el futuro del bandidaje es incierto. Están bastante contentos de la labor de aquel como caudillo, pero opinan que no tienen futuro. El capitán se avergüenza: «Lo que queréis es disculpar vuestro miedo; lo he notado hace tiempo. Queréis abandonar esta vida heroica y volver al hogar, a la sociedad. ¡Qué vergüenza! » (I, 343). Considera que aquella es una ‘pocilga’, que si desean defender la justicia y el derecho, deben permanecer a su lado. Los bandidos son nuevos en el negocio, apenas llevan tres meses y medio ejerciendo, y aun no han ganado nada de dinero. Incluso compraron los trajes que visten. Están democráticamente organizados, de manera que celebran asambleas para decidir sobre su situación. En la última, deciden robar a los pobres, porque los ricos saben defenderse muy bien. Consideran que llegar a eso sería perder la ‘dignidad de su profesión’. Esta dignidad es la que defiende la familia de Fransisé en *Tres diamantes y una mujer*. Ellos van con la verdad por delante, orgullosos de lo que son y representan. Se asquean de la sociedad llena de vicios y mentiras, que no ha sabido conservar su dignidad.

Juan ha sabido ganarse su comida y puesto en el barco en *El misterio del María Celeste*, cocinando. Ha dejado lejos su pasado algo oscuro. El Estudiante de *Otra vez el diablo* reniega de aquel primer beso que consiguió de la Infantina el segundo día que la vio, porque sabe que no lo ganó él, sino que fue entregado por las malas artes

del Diablo. Antes no le importaba, porque todavía no la quería, pero ahora es distinto; ahora su orgullo de hombre se despierta y se rebela. La Infantina le pide que lo mate; le dice que todos los males de su pueblo son su culpa. Su padre, el rey, ha ofrecido su mano como recompensa. El Estudiante necesita saber si la ofrece el padre o ella misma.

Pero la mujer amada es a veces inalcanzable. El Diablo la trata de enemigo mayor tratándose del amor:

Amigo mío: has sido derrotado vergonzosamente. Antes me despreciaste; tenías confianza en tus propias fuerzas. Entonces pensabas que tendrías que habértelas solamente con enemigos menores: con bandidos [...], o con catedráticos. Pero salió a tu encuentro una mujer y ya te sientes pequeño (I, 358).

El Estudiante le pide que se la consiga, pero el Diablo se niega. Está ya cansado de hacer el mal y de comprar almas. Desea hacer el bien antes de jubilarse. Le ruega que le deje enseñarle el camino de la aventura y la gloria. Apartará a la mujer de su camino. Si al final no la consigue, no importará, lo esencial es «luchar, revolver el mundo». Es lo que hace Juan, se va haciendo un sitio en el corazón de María en *El misterio del María Celeste*. Él tiene una pésima idea de sí mismo, pero cuando toma conciencia de que Santi no es tan hombre como él y su mujer creían, se da cuenta de que puede optar a su amor. Con el tiempo, no en ese mismo instante. Sabrá ganársela, está seguro porque la mujer necesita una pareja que le aporte el deseado equilibrio. «No sabemos vivir solas» (II, 453)- dirá María.

Los hombres encuentran en la isla toda suerte de riquezas. Cuando traen la primera piedra preciosa y los hermanos pelean por ella, el Contramaestre se la entrega a ella para que la custodie. Será la garante de que todo se realizará de manera justa y equilibrada. Mas esa aparente libertad que desarrollan en la isla se ve truncada al quedarse aislados en el Paraíso. Ya no tendrán opciones, habrán de permanecer allí, lo que produce en sus almas un sentimiento de desesperanza. Juan y María saben ver en esa nueva situación una oportunidad de otra vida distinta, porque son puros, ya no hay sombra de pecado en ellos, sus almas están limpias. Pueden comenzar de nuevo al lado del hijo de ella, símbolo del que será el hombre completo de verdad cuando termine de formarse su alma. Casona (1958) opina que

Prolongar la infancia el mayor tiempo posible podría parecer un simple capricho de niño rico si no encerrara la más profunda quizá de las normas educativas. Alargar el

prólogo del juego libre antes de entrar en el capítulo del trabajo profesional; ejercitarse alegremente en todo antes de dedicarse seriamente a algo; trotar por todos los caminos de la correría y la aventura antes de emprender el viaje; no tener prisa en aprobar ese bachillerato de ojos aprendices que se llama infancia. Porque es indudable que el valor total del hombre está en relación directa con el coeficiente de infancia que ha sido capaz de conservar dentro de su hombría [...] Lo que trae aparejada la consecuencia lógica de que aquellos pueblos, como los nuestros de signo latino, que tienden a atropellar las etapas y a convertir a sus hijos en hombres lo más pronto posible, comenten un error gravísimo para su salud nacional. También existen procedimientos artificiales para hacer madurar las naranjas antes de tiempo, cosa que se le puede proponer a cualquier negociante, pero que rechazaría indignado un naranjo. El dilema podría plantearse simplemente así: o niños artificialmente virilizados por una educación pragmatista, o niños madurados alegremente en su rama y al sol.

«Llegar a hacerse el alma es trabajo largo», dice el Diablo al Estudiante en *Otra vez el Diablo*. La idea del niño como símbolo de lo que será el hombre completo la encontrábamos ya en *La tercera palabra*: Pablo no es del todo un hombre completo, pero lo será, aun pertenece al mundo salvaje donde imperan los sentidos. Su padre no supo recuperarse de la traición de su mujer al marcharse con otro. Por miedo, Pablo será criado aislado de ese mundo feo, como Segismundo. Cuando Pablo empieza a conocerlo, de la mano de Marga, entonces piensa como su propio padre, y lo que antes le parecía natural, como bañarse desnudo en el río, va cediendo su sitio a los prejuicios y temores del mundo ‘civilizado’. Al confesarle la propia Marga que tuvo amores con el hijo de su tío y administrador, no puede soportarlo, a pesar de que fue años atrás, y le da la razón al padre diciendo que todas las mujeres son iguales. Ella lo increpa, le grita que tiene «todos los instintos brutales de allá arriba [el monte] y todos los prejuicios estúpidos de allá abajo». El fruto de la unión de ambos sí será ese hombre completo que ella añora, con lo bueno del mundo natural y lo bueno del mundo artificial del progreso:

Mi hijo será la gran obra de mi vida; con todo lo bueno tuyo y todo lo bueno mío. ¡Pero ni la bestia ni el muñeco! Un hombre con la dimensión exacta del nombre. ¿Lo oyes? Quiero ser, ¡por fin!, la madre de un hombre verdadero, un hombre completo [...], ¡un hombre!

Nuestra obra tiene un ‘final feliz’, puesto que se resuelve de la mejor manera posible para todos sus personajes. El Niño se desarrollará en un ambiente propicio para cultivar su alma en el difícil ejercicio de convertirse en un hombre completo. En palabras de Casona (Dulsey, 1958: 50):

El final feliz, bien interpretado, no en el sentido vulgar y estúpido y superficial – de que se casan y todo termina bien. El final feliz es cuando los personajes cumplen su destino. Cuando usted ve que tal como está trazada esa vida, ese destino, ese fin, es el

que corresponde – y esencialmente - a ese personaje y que le viene como le vendría un traje hecho a la medida. Entonces aunque ese fin sea dramático, aunque ese fin sea trágico para usted, el espectador, es un fin feliz.

Hay comedias que terminan con una resolución positiva de los conflictos, pero otras llevan incluso a la muerte a los personajes. Pongamos como ejemplo *Carta de una desconocida* donde la protagonista termina su vida sin que su amor la reconozca. Esto es así porque su relación con el amante es ilícita, presa de un momento de delirio pasional. Ella engendra un hijo siendo madre soltera. Yace dos veces con aquel al que ama, sin que este la recuerde.

Tampoco acaba ‘bien’ el personaje de Angélica en *La dama del alba* puesto que vuelve a su casa sin apenas dignidad ni honor tras haberse escapado con otro años atrás. Regresa pidiendo su lugar en la casa, pero este ya está ocupado por Adela, una mujer de verdad. Por tanto, las obras sí acaban de manera feliz; ambas finalizan como deben hacerlo. Las dos mueren porque no han sabido redimir con corrección su culpa.

El concepto de cultura que propugno, es esencialmente un concepto semiótico. [...] considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la misma ha de ser, por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación (Geertz, 1991: 20).

3 MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

El método utilizado en este estudio es el deductivo-interpretativo. El punto de vista del que partiremos es el de la antropología simbólica o hermenéutica cultural. Abordando la obra desde este enfoque, intentaremos adentrarnos en la imagen del mundo que busca Alejandro Casona e interpretarla desde su propia identidad, dado que la cultura es en sí un texto que siempre es interpretado por *Otro*. Nos hallaremos inmersos en un viaje a la imagen misma del *Otro*, Casona. Nos sumergiremos en la ‘imagen del mundo’ casoniano para intentar interpretar el nuevo orden que establecen los seres humanos en *El misterio del María Celeste*.

Iniciaremos un breve repaso de las diferentes visiones que de la semiótica se ha tenido a lo largo del siglo xx. Desde que Saussure postulara que la palabra no solo es significante, sino también significado; que la semiología estudia los signos en el seno de la vida social, pero solo desde su pertenencia a un código lingüístico, nunca como sustancia en sí, los estructuralistas, con Hjelmslev a la cabeza, defendieron que la lengua construye significado, pero sin tener en cuenta todo lo aportado a esta con anterioridad por los individuos que se comunican. El generativismo de Greimas trató de explicar que las diferentes estructuras narrativas van generando sentido a partir de articulaciones significantes que se complejizan progresivamente. Pero también esta corriente resultó escasa, puesto que obviaba la figura de alguien que las interpretara. En su última fase, la

semiótica greimasiana se acerca a la semiótica del cuerpo, considerando la importancia que adquiriría la afectividad en el proceso semiótico. Galimberti defiende que el cuerpo es algo cambiante, múltiple, que se ajusta a cada disciplina que lo estudia. Violi (citada por Contreras 2012: 15) arguye más adelante que el cuerpo está en constante movimiento, que es un significado/significante ambivalente, materia/pensamiento, naturaleza/cultura, etc. Ya en el siglo XXI las humanidades sufren un giro dialógico. Se hace necesaria la figura de un *Otro* (Geertz, 1991: 372) que interprete todas esas estructuras de significación presentes en una obra.

La cultura de un pueblo es un conjunto de textos. [...] Las sociedades contienen en sí mismas sus propias interpretaciones. Lo único que se necesita es aprender la manera de tener acceso a ellas.

Geertz percibe la cultura como una entidad, no como el fruto de un mecanismo inconsciente del pensamiento, sino como el resultado de un proceso más complejo, en el cual el conocimiento se adquiere por diferentes medios, siendo asimilado e interpretado, pero también actualizado. La cultura según Geertz es pública, no pertenece a nadie en particular. Es algo que sucede dentro de una situación de comunicación y desde el instante en que un ser humano crea cultura debe ser interpretada. De ahí la utilización del enfoque interpretativo para la realización de nuestro análisis. Primero se debe hacer un acercamiento como observador, para después reflexionar como investigador. Este método pone de relieve el incesable acto de interpretación que caracteriza al ser humano en sus experiencias, perspectiva que comparte con la hermenéutica. Su fin último es hallar el medio de comprender la cultura humana antes que tratar de explicar los caminos que llevan a esa comprensión a través de teorías causales que expliquen las leyes generales de conducta.

El análisis interpretativo es con frecuencia identificado con el análisis cualitativo, siendo en esencia bastante diferentes. El primero es un paradigma basado en la asunción de que la realidad social no es singular u objetiva, sino que está configurada por la experiencia humana y los contextos sociales (ontología), y como resultado es estudiada a través de un contexto socio-histórico, reuniendo las interpretaciones de sus varios participantes (epistemología). El enfoque interpretativo nos presenta la realidad social como un ente imposible de abstraer de su localización social. La interpreta como algo que crea sentido, en lugar de construir una hipótesis que analiza un proceso. Esto

contrasta con el paradigma positivista o funcionalista, el cual asume que la realidad es relativamente independiente del texto, y puede ser abstraída de sus contextos, y estudiada de manera funcional usando técnicas objetivas como medidas estandarizadas.

Elegir un método positivista o interpretativo depende de las consideraciones paradigmáticas en referencia a la naturaleza del fenómeno objeto de reflexión. No obstante, la investigación cuantitativa frente a la cualitativa, se refiere a datos considerados desde el punto de vista empírico: qué tipo de dato recoger y cómo analizarlo. La investigación cualitativa utiliza entrevistas y observaciones, mientras que la cuantitativa emplea datos numéricos como medidas y marcadores. De ahí que la primera sea codificada usando técnicas como el análisis de contenido. A veces los datos cualitativos codificados son tabulados cuantitativamente, aunque algunos investigadores puristas rechazan esta aproximación por ser la naturaleza del objeto de estudio subjetiva. Aunque la búsqueda interpretativa depende de los datos cualitativos, los cuantitativos añaden más precisión y un entendimiento más claro del fenómeno de interés.

Este modelo es denominado también naturalista, fenomenológico, humanista, textualista y hermenéutico. Aparece con fuerza en la década de los años 70, como una alternativa al paradigma empírico. El paradigma es un esquema teórico, o una vía de percepción, análisis y comprensión del mundo, que un grupo de especialistas ha adoptado. Es el conjunto de cosas que asumimos y creemos, lo que sirve como base para que percibamos e interpretemos la realidad. Uno de estos paradigmas es el interpretativo, el que hemos elegido para nuestro estudio porque busca supuestos sobre las costumbres, la política, el desarrollo económico, la religión, etc., que se encuentran en una comunidad en general. A todo ello se lo denomina cultura.

Este paradigma se basa en el proceso de conocimiento, en el cual se da una interacción entre sujeto y objeto, entre el observador y el observado, influyendo ambos en la conducta del otro. La investigación que se apoya en este modelo describe el objeto estudiado de manera individual. El fin último de estas investigaciones interpretativas es llegar a la comprensión de la conducta de los individuos estudiados, lo que se consigue interpretando los significados que estos ofrecen a su propia conducta. Su interés se dirige al significado de las acciones humanas, a la comprensión de los fenómenos en condiciones naturales, a penetrar el mundo personal del ser humano para saber de qué forma interpreta una situación, qué

significa para el individuo, qué creencias y motivaciones le guían. Entre la investigación y la acción existe una interacción permanente. La acción es fuente de conocimiento y la investigación constituye en sí una acción transformadora.

Observemos los diferentes modelos de paradigma positivista, interpretativo y crítico:

Paradigma	Interés	Ontología (nat. de la realidad)	Relación sujeto/objeto	Propósito generalización	Explicación causalidad	Axiología: rol de los valores
POSITIVISTA	Explicar. Controlar. Predecir.	Dada. Singular. Tangible. Fragmentable. Convergente.	Independiente. Neutral. Libre de valores.	Generalizaciones no sometidas al tiempo. Afirmaciones, leyes, explicaciones (nomotéticas): -deductiva, -cuantitativa, -centrada sobre semejanzas.	Causas reales. Temporalmente procedentes o simultáneas.	No sujeta a valores.
INTERPRETATIVO	Comprender. Interpretar. (Comprensión mutua y participativa).	Constructiva. Múltiple. Holistica total. Divergente.	Interrelacionada. La relación influida por valores subjetivos.	Limitada por el contexto y el tiempo. Hipótesis de trabajo. Afirmaciones idiográficas. Inductiva. Cualitativa. Centrada en las diferencias.	Interactiva. Feed-back. Prospectiva.	Tiene en cuenta los valores. Éstos influyen en la solución del problema, de la teoría, el método y el análisis.
CRÍTICO	Liberación, emancipación para criticar y para identificar el potencial de cambio	Constructiva. Múltiple. Holistica. Divergente.	Interrelacionada. Influida por la relación y por el compromiso con la liberación humana.	Lo mismo que la interpretativa.	Lo mismo que la interpretativa.	Marcada por los valores. Crítica de la ideología.

Este modelo interpretativo asigna al individuo los roles de interactuar y comunicar, compartir y socializar significados. Las explicaciones de este procuran dilucidar la inteligibilidad de las acciones humanas, el grupo y la sociedad; clarificar las motivaciones, significaciones y pensamientos que las informan, desde su interior; a través de la identificación y análisis de todas sus manifestaciones externas: modos de vestirse, de expresarse, de gesticular, de hablar, etc., en contextos dados. El objetivo del método es profundizar y generalizar el conocimiento acerca de por qué el individuo, actúa como actúa.

La fase más importante en este método es la recolección de datos, obviamente deberemos valernos de varias fuentes, e incluso de la introspección, al objeto de conocer las realidades interiores de las personas, grupos y sociedades. Los recursos que utilizaremos son los textos de Casona, *El misterio del María Celeste*, las obras de

autores que influyeron en él, diversas entrevistas y guiones de radio, los datos aportados por la teoría del teatro, la semiótica y la cultura desde el punto de vista de Geertz. De este modo procuraremos hacer una interpretación adecuada de la comedia en cuestión. El análisis consistirá pues en desentrañar las estructuras de significación, los múltiples indicios que conformarán símbolos que serán interpretados por un actante u operador para conferir sentido completo a la obra.

En cuanto a la interpretación del texto teatral, diversos estudios han demostrado que la representación en sí misma sería objeto también de estudio, y no solo el texto literario, porque en el momento de actualizar este último en un escenario, hay un espectador que interpreta lo que sucede en escena. Y en ese proceso, existe la figura del transductor que da sentido a lo que el autor escribe, y a su vez comunica para que otros interpreten su mensaje. Pero la palabra en sí es insuficiente para expresar determinados estados de ánimo o impresiones. Es necesario que esta se apoye en la imagen, en la plástica para obtener una significación más acertada de una realidad. Esas imágenes se conforman en símbolos. Son indicios, ahora sí, repletos de significado que el autor disemina a lo largo de la obra para que el Otro, lector/espectador, les confiera su sentido, el suyo propio, siempre diferente según su experiencia, formación y acervo cultural. He aquí el porqué de la interpretación desde el punto de vista de la hermenéutica simbólica o antropología cultural. Sin este enfoque, captar el sentido total y completo de *El misterio del María Celeste* se nos haría imposible.

Los símbolos son interpretados y a su vez recogidos en las diferentes maneras de comportamiento de los personajes, merced a los contextos culturales que comparten. En aquel lugar (la isla), la desaparición de las diferentes capas que forman la cultura del ser humano, irá provocando que se produzca una situación en la cual las convenciones sociales/culturales reducirán a María a un plano de elección cero. En el barco dependía del esposo, en la isla, dado que él demuestra que no es un hombre completo, queda a expensas de Tomás, para, por último, quedar relegada a esa falsa libertad que le confiere Juan cuando le propone que al quedarse los tres solos en la isla, ella deberá decantarse por uno de los dos; y, cuando lo haga, el otro no se opondrá. Siempre el papel de Eva, dependiente de Adán.

Muy diversos estudios de antropología cultural han revelado que el sexo femenino tiende a identificarse con la naturaleza y el masculino con la cultura (Martínez García:

2004). Para ello se han seguido y se siguen ciertas pautas ancladas en la tradición y vestidas de igualdad. Es lo que sucede cuando la comunicación se basa en el lenguaje verbal. De este pasa al figurado, de aquí a la metáfora, y de esta a la imagen, hasta convertirse en estereotipo y en mito. Estos estereotipos y mitos siguen garantizando al varón la subordinación de la mujer. Veremos cómo esos individuos cambian su modo de actuar según donde se encuentren, y cómo Tomás, paradigma del hombre completo, desde el inicio de la comedia hasta el fin, obra del modo que le parece más razonable, sea quien sea el que se oponga a él. Juan, por su parte, descubre que puede cambiar la manera de interpretarse a sí mismo. Volverá a sentirse un hombre de verdad, gracias al amor que profesa a María y su hijo, símbolo del hombre nuevo. ‘La cultura de una sociedad’ consiste en lo que uno debe conocer o creer a fin de obrar de una manera aceptable para sus miembros. Eso es lo que no hace Santi, el Capitán, quien debe mantener siempre la autoridad, y el cual la pierde nada más llegar a la isla.

La cultura es pública porque la significación lo es. Compartimos el concepto semiótico de cultura, entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (símbolos). La cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, es densa. Según esta teoría geertziana, interpretaremos la simbología presente en la obra, y la relacionaremos con el resto del corpus casoniano.

Iniciaremos el análisis comentando el panorama teatral de la época en que fue escrita. En *El misterio del María Celeste* nos encontramos con las diferentes etapas en la evolución de un hombre completo representada en tres personajes: el Niño, Juan y Tiburón, aunque el resto de personajes masculinos matizan momentos en estas edades del hombre. La única mujer del texto, María, es también completa, si bien no tiene demasiada libertad de movimientos, víctima de las convenciones sociales del momento y de su género. Veremos cómo el género femenino está estructurado de manera que su posición sea siempre inferior a la del varón. Ese es el eje central de la obra: cómo Juan que creía que era la sombra de un hombre, toma conciencia de que no lo es, de que es completo. Por el contrario, cómo Santi, esposo de María, que se cree el ideal masculino, se da cuenta de que es un pelele.

Los personajes son alegorías de los pecados capitales. Por ello, ha de estar presente junto a estos la idea de la redención. Esta es una constante a lo largo del trabajo de Casona. Los personajes serán redimidos si confiesen su culpa y muestran arrepentimiento. Gozarán de una segunda oportunidad.

Toda obra literaria tiene un sentido, y tratando de hallar los mecanismos que lo rigen, investigadores de todo el mundo llevan años desguazando, desestructurando, decodificando la literatura. Así llegamos a la conclusión de que la obra literaria se convierte en un signo total, en una unidad de sentido mayor que integra signos parciales, que a su vez realizan funciones de semiosis en todos los momentos del proceso de comunicación del que forman parte. Estos signos son introducidos por Casona con inteligencia, de modo que signifiquen y denoten lo que él desea transmitir, convirtiéndose en símbolos (María- Naturaleza/ Hombres- Cultura).

El texto dramático es un proceso dialógico entre el autor y el espectador, es decir, un proceso en el que la acción semiológica tiene dos direcciones: autor-receptor y receptor-autor. Este proceso es circular, no lineal, pues supone un efecto *feedback* del espectador hacia el autor posterior a la interpretación del mensaje, que representa la transmisión al emisor (o a otros destinatarios) de la transformación que, en el acto de su recepción, el sentido de ese mensaje ha experimentado merced a la competencia de un receptor especialmente cualificado. La semiosis en la interpretación pragmática de textos literarios sería como el *feedback* de la comunicación lingüística, de ahí que ahondemos en el estudio semiológico de la obra.

El conjunto de signos del escenario constituye unidades sémicas que realizan de modos diversos la capacidad virtual del texto escrito en la realización escénica y le dan, en cada representación, nuevas posibilidades de creación de sentido que no anulan las anteriores. Por tanto, todo lo que está sobre el escenario, o fuera de él actúa de modo conducente a un sentido: luces, sonidos, posiciones, distancias, silencios [...] Todos los signos son igual de importantes, no más los lingüísticos. Todos mantienen la tensión dramática.

Ya en el siglo XXI, el estudio de la teoría literaria sufre un ‘giro dialógico’ que se ha convertido en un marco metateórico que permite comprender la manera en que los

seres humanos construyen sentido: con un lenguaje, una conciencia y una cognición orientada hacia un Otro. Ese intérprete que se hará su propia imagen de lo significado según sea su experiencia, aprendizaje o circunstancias; en una palabra, según sea su cultura.

Casona es consciente de ello y actúa en consecuencia. Los principales elementos simbólicos de nuestra obra son el fuego, y con él la casa, el hogar; el mar, el barco, el árbol, las piedras, la luz, las flores, los ojos y los números. El fuego significa la consecución del Paraíso una vez perdido y hallado de nuevo; representa el equilibrio del hogar, se halla presente siempre en la casa. El mar, omnipresente en la obra casoniana recuerda la huella de Asturias y América en su obra; es el vínculo de unión entre ambas. El barco, recurrente también, es un mundo en pequeño.

Todos estos elementos confluyen en el sentido último de la obra. *El misterio del María Celeste* es el hallazgo del Paraíso perdido y encontrado de nuevo. Perdido a causa de los pecados y hallado a través de la redención. Es la confirmación de que el ser humano puede salvarse, de que aún hay esperanza, la de ese hombre completo que será el Niño, el hijo de María, cuando crezca.

3.1 Necesidad de la interpretación del texto

Toda obra literaria tiene un sentido, y tratando de hallar los mecanismos que lo rigen investigadores de todo el mundo llevan años desguazando, desestructurando, decodificando la literatura. Igual sucede con el teatro. Sobre el que, además, se plantea otra cuestión acerca de si es solo el texto escrito o lo forma también el espectacular. ¿Qué es teatro? Anne Ubersfeld (Bobes Naves, 1991: 14) considera que «il n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique». Ya Ortega decía que «antes que un género literario, es un género visionario y espectacular».

La sirena varada, primera obra de Casona en ganar un premio, el Lope de Vega, se desarrolla en un ambiente irreal, de fantasía, luces, plantas, diálogos [...], todo conduce a crear un clima que en una realidad normal sería difícil de encontrar. No podemos conformarnos solamente con leer didascalías para entrar en situación, y diálogos para recibir información. Necesitamos verlos representados en un escenario. Tomar conciencia del ambiente que se nos ofrece y sumergirnos en él. No olvidemos

la tesis de Barthes (1969) de que «el teatro representa un objeto semiológico privilegiado, ya que su sistema es evidentemente tan original (polífono) en comparación con el de la lengua (que es lineal)».

Esa polifonía de voces que conforman el espectáculo teatral tiene varias significaciones que conducen a un solo sentido general de la obra. La pieza que nos ocupa no es entendible si nos remitimos solamente a los diálogos, hay que tener en cuenta los gestos, los movimientos de los personajes, incluso el tono de la voz al hablar. Tomemos como ejemplo la escena en que María se aleja asustada de Juan la primera vez que se quedan a solas. No se interpretaría igual si nos fijásemos solo en los gestos de la cara, o en el movimiento del cuerpo (primero ella retrocede, para, tras escuchar lo que Juan tiene que decirle, aproximarse hacia él), o en las palabras que intercambian. Davis (1986) opina que

Es importante tener en cuenta los otros sistemas de signos no verbales a la hora de realizar la interpretación. Para ello surgen diversas disciplinas. La paralingüística, que estudia los rasgos en un tiempo llamados ‘suprasegmentales’ que corroboran la comprensión del lenguaje verbal; la kinésica y la proxémica, que nacidas en el ámbito de la antropología, se afirman como disciplinas de comportamiento significante, es decir, los gestos, las posturas del cuerpo, etc., como lenguaje no verbal.

La cabaña que encuentran los personajes en el segundo acto, se halla presidida por tres piedras en la entrada. Estas no tienen importancia. Son tres rocas pequeñas en las que nadie repararía sin una correcta interpretación, no serían nada. Serán María y Juan los que llamen la atención sobre el hecho de que sirven para encender el fuego que mantiene el hogar. Sobre una de ellas se apoya María la primera vez que suben hasta allí. Las palabras corroboran los gestos. La mujer exclama que está muy feliz, «[...] Ha sido como el primer día de primavera, que aturde, pero mucho más fuerte» (II, 2). La cabaña podrá ya convertirse en un refugio, en su hogar cuando pierdan el que hasta entonces les protegía: el barco. Tiburón indica a Andrés que ya no falta nada, que la isla les proveerá de todo lo necesario.

Los personajes son los encargados de ir enumerando los tesoros que van encontrando: agua en un manantial, frutos deliciosos, licor de palmera cocotera, incluso hojas tabaco, amén de las riquezas mencionadas anteriormente. Solo faltaba el hogar para sentirse del todo como en casa, puesto que han descendido del barco. La idea es no volver a él, dado que han hallado el Paraíso. Juan también se sienta sobre una de las piedras a lo largo de la conversación que mantienen al encontrar la

cabaña. Todos salen a buscar riquezas (Caneca otra palmera), salvo María, Juan y el Niño. De este modo, el comediógrafo nos va avanzando, con este movimiento simbólico, quiénes se asentarán finalmente sobre las huellas de ese antiguo hogar.

Diferentes elementos van cobrando importancia a lo largo de la comedia. El barco se ve rodeado de niebla, que todo lo envuelve en un halo de misterio, con objeto de crear un ambiente de ensueño e incertidumbre. Los hombres se han perdido, por lo tanto no saben qué va a ser de ellos. Este hecho no les inquieta demasiado porque están en su hogar temporal, a salvo, en su nave. Se nos representa la acción de diversas vidas, con sus temores, sus sueños, fantasías y fracasos.

Todas las piezas van conformando un engranaje perfecto en el que se ajustan, con el fin de ofrecer un fresco del ser humano en su vida cotidiana, en el que se pintan los miedos y triunfos de cada uno de los personajes para crear el sentido global de *El misterio del María Celeste*. La tesis aristotélica es que el teatro se diferencia de la vida en el modo de imitación, es la «representación de una acción de vida». El teatro expresa los problemas humanos que afectan a todos los hombres. Son presentados bajo una cobertura anecdótica cercana más o menos a unas circunstancias históricas.

La historia para el dramaturgo Miras (1980-81: 21-23) es, de diferente naturaleza y con circunstancias propias, un enorme depósito de víctimas.

El teatro sigue siendo así esencialmente igual al que fue en otro tiempo, representación catártica del sacrificio del hombre, pero con la importante innovación de que sus antagonistas no son las fuerzas ciegas del destino, sino fuerzas sociales muy concretas que se pueden y se deben identificar [...]. De ahí el que la Historia sea tan generosa proveedora de argumentos dramáticos. La Historia es el recuerdo de las injusticias de antes que son, en esencia, las de ahora, de las opresiones y persecuciones de antes que son también las de hoy, el recuerdo de los muertos de antes y después, los muertos ya intemporales, que se reencarnen en el escenario.

El texto que nos ocupa, recuerda o quiere recordar un hecho histórico. El encuentro de un barco de mercancías totalmente abandonado en el Atlántico, sin signos aparentes de lucha, llevado con posterioridad a Gibraltar. Mucho se ha escrito y discutido acerca de la razón que impulsó a toda la tripulación a desembarcar. Todo estaba en su lugar, no faltaba nada. Las escudillas de los marineros en el puente, aun con restos de comida; el cuaderno de bitácora, en su lugar, con anotaciones – se supone- del día anterior. Solo faltaban los botes salvavidas. Casona lo que hace es interpretar toda una serie de signos repartidos por doquier. Los relaciona, los une

para proporcionar un sentido total al suceso. Lo que nos narra el comediógrafo es una versión libre de un cuentecito de Hernández- Catá sobre cómo sucedió todo. En base a una narración de escasas páginas, el autor organiza toda una comedia de aventuras.

Esta es la función que atribuye Gerog Lukács (1971: 155) al drama, versar sobre los destinos humanos.

El drama trata de los destinos humanos, incluso no hay otro género literario que se concentrase tan exclusivamente en el destino del hombre, en los destinos que resultan de las recíprocas relaciones en pugna de los hombres, y que resultan solo y únicamente de ellos. Pero justo por eso, son destinos concebidos y representados en forma muy peculiar. Son destinos que expresan de manera inmediata los destinos generales, los destinos de pueblos enteros, de clases enteras y aún de épocas completas.

Esto es obvio en *El misterio del María Celeste*. Todas las acciones están ligadas las unas a las otras. Si Juan no hubiera subido al barco, nadie habría oído hablar de la isla. Santi no habría cambiado el rumbo, de su barco, y de su vida, precipitándose a un destino fatal. Los hombres se alteran porque desconocen su destino, ahora incierto. Comienzan a luchar entre sí para que prevalezcan sus opiniones, toman lo que desean, aun por la fuerza. Impera la ley del más fuerte. «Manda el que puede». Y el que puede en este caso, ya hemos visto que es el Contramaestre, porque sabe que el Capitán no podrá, que se vendrá abajo ya que ha empezado con mal pie su andadura en la isla. Pretende basar su autoridad en el uso de la violencia contra Juan, pero, en el momento en que llegara a consumarla, ¿qué sería de la marinería? Irían buscando un nuevo culpable que linchar, y vuelta a empezar. Todos los signos así lo apuntan: la ira contenida, los gritos, el alarde de poseer cuchillos, la posición de los hombres detrás de su capitán.

Kowzan (Fisher-Lichte, 1999: 262) destaca que «l'unité sémiologique du spectacle est une tranche dont la durée est égale au signe qui dure le moins». Es una manifestación artística que contiene mayor número de elementos que pertenecen a diferentes dominios del arte, que duran menos en el tiempo para dar una significación común: el sentido de la obra.

Son muchos los autores que definen el teatro como el conjunto de múltiples elementos. Bobes Naves (1991: 17) explica que para Mukarovski «el teatro se manifiesta como una unidad artística formada por un conjunto de artes que renuncian

a su autonomía para fundirse en una estructura artística nueva, cuya unidad procede de la organización de todos los elementos que la componen». Y Bachtine (Bobes, 1991: 32) define la obra narrativa como una «polifonía de voces que se dan con relaciones diferentes». Bobes concluye que es

Un proceso de comunicación abierto en su significación, por ser artístico [...], una creación de caracteres específicos en el conjunto de las creaciones literarias que se afirma como proceso de comunicación específico, que se inicia en la creación, se formula en el texto literario y el texto espectacular como aspectos simultáneos y se dirige a formas de recepción también específicas, frente a los otros géneros literarios porque es espectáculo, y frente a los otros espectáculos porque es literario.

La obra literaria se convierte en un signo total, en una unidad de sentido mayor que integra signos parciales, que a su vez realizan funciones de semiosis en todos los momentos del proceso de comunicación del que forman parte. El texto dramático es un proceso dialógico entre el autor y el espectador, un proceso circular en el que la acción semiológica tiene dos direcciones, autor-receptor y receptor-autor. Supone un efecto *feedback* del espectador hacia el autor; aquel condiciona a este en las formas del texto escrito.

Para crear el mundo de fantasía que acoja la locura de *Sirena*, el autor hace que los personajes lo vayan construyendo en sus parlamentos. Pero el espectador necesita algo más, de ahí la estratégica elección de los colores (rojo y verde) que ambientarán la escena. Imaginamos todo el mundo de fantasía del que hablan ella, y Ricardo. Es una sirena, viene ahora de tierra adentro. Algún día volverá al mar, con él. Cuando ella le cuenta cómo será su hogar submarino, el espectador no solo lo imagina, sino que se hace del todo la idea del grado de locura que ha alcanzado ella. Esa escena tiene la función de alertar al público, de ponerlo en guardia. No es solo una travesura o extravagancia que se le ha ocurrido a Sirena, sino que va más allá, trasciende la chiquillada de Ricardo de creación de su república. Ella cree firmemente en todo lo que narra. Lo describe porque lo está viendo, realmente. Ricardo empieza a dudar. Descubrimos que ella ha fabricado un mundo paralelo donde es feliz, fuera del alcance de su miseria, de los malos tratos a los que estaba sometida, a los abusos y palizas [...], y a la tristeza de su padre, que lloraba sin poder intentar defenderla.

En la última escena, una simple luz verde representa ese mundo de ficción que ella ha conseguido ir olvidando gracias a los cuidados del médico y de Ricardo. Cuando él decide devolverla a su realidad, y la enciende, hablándole de un mundo

submarino, con algas y delfines, de su casa del fondo del mar, cuando él pretende llevarla allí de nuevo, ella se niega porque está esperando un hijo. Pide a Ricardo que haga desaparecer esa luz. Simplemente apagándola sabemos que han optado por el mundo cruel y real, y que, por dura que sea la verdad, la afrontarán juntos.

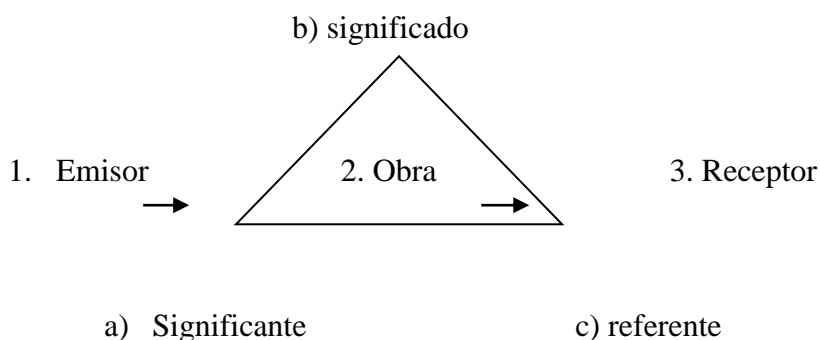
Así, el teatro adquiere dos dimensiones, la del texto escrito y la del texto representado. Según Ingarden los diálogos son ‘el texto principal’. Ambos textos, literario y espectacular, son ‘artefactos’. El texto dramático, dice Carmen Bobes Naves «es un texto escrito, de carácter literario, dispuesto para una representación en un escenario» (Bobes Naves, 1991: 59) y «no se concibe un teatro sin palabra interior o exterior, no se concibe una representación dramática sin texto (sería otro espectáculo)» (*Ibíd.*, 76).

Aquí hemos de recordar el teatro sin palabras inaugurado por E. G. Craig y A. Appia, donde juegan con todas las posibilidades formales que posee la luz en la escena, o la opinión del director Antonin Artaud, a favor de la nocividad de la palabra. Kowzan (1996: 133) cree que

La mayoría de espectáculos (salvo la pantomima, el ballet y las variantes de estas formas, que a veces reciben el nombre de ‘teatro de movimiento’) van acompañados de la palabra. Conviene, pues, comenzar por las relaciones entre el texto, que es el soporte, la ‘materia primigenia’ de un espectáculo dramático, y el resto, es decir, todo aquello que resulta indispensable para que exista espectáculo, todo aquello que lo conforma y determina.

El texto teatral es un texto, por tanto, en forma dialogada, preparado para ser representado; esto supone un proceso de comunicación que involucra a los tres elementos básicos del esquema semiótico, los cuales se desdoblan cada vez más complejamente (Eco, 1985: 118):

Figura I



Ruffini (1975: 205-239) opina que existe una dramaticidad, objeto de la teoría literaria. Esta sería el hecho de que el texto dramático está escrito en diálogo y porque ha de ser escenificado: «el diálogo está hecho para ser representado». Divide los signos teatrales en *signi partiali*, creados simultáneamente, y *signi globali*, que engloban varios de los anteriores.

Ya Molière defiende en su prefacio de *L'Amour-médecin* que «les pièces ne sont faites que pour être jouées». Y Ortega y Gasset (Urrutia, 1975: 269-291) reclamaba una nueva forma de interpretación de las mismas:

Lo literario se compone sólo de palabras [...], (y el teatro) no es una realidad que, como la pura palabra, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro, no sólo oímos, sino que, más aún y antes que oír, vemos [...], vemos a los actores moverse [...], el teatro, antes que un género literario, es un género visionario o espectacular.

En realidad, lo que piden ambos es otra lectura de las obras dramáticas. Ya no se pueden considerar como otro tipo de texto narrativo o lírico. Es algo diferente. La crítica literaria tradicional ha de renovarse o morir. Es a lo que se dedicarán los críticos de principios del siglo xx, especialmente las escuelas checa y polaca. En España, Andrés Amorós (1988: 4) reconoce nuestra gran incultura ante este hecho de renovación:

[...] En el centro de toda ésta, por supuesto, la inaceptable reducción del teatro a un texto, sin tener en cuenta la enorme complejidad del fenómeno escénico [...]. En términos generales, en las facultades de letras españolas se estudia nuestro teatro clásico desde un punto de vista casi exclusivamente literario; no se acercan demasiado al teatro actual y de ningún modo a los problemas escénicos [...]

El profesor Romera Castillo (1993: 310) sostiene que el texto teatral deja de ser solo literario en el momento en que es representado:

Los textos teatrales (escritos) pertenecen de lleno a la literatura, cuando tienen calidad artística -¿cómo no?- y por lo tanto, pueden ser estudiados en las historias literarias: pero cuando hay representación, el texto escrito es una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan el espectáculo teatral.

Federico García Lorca se quejaba de los estrechos límites que tenían los textos teatrales a la hora de ser representados. Recordemos que a veces los actores apenas conocían el texto, por lo que habían de apoyarse con frecuencia en la figura del apuntador, no les estaba permitido salirse del guión, no podían improvisar en ningún sentido, lo que condicionaba que la ejecución de la obra fuera ciertamente rígida. Para Lorca (Davis, 1985: 10)

El teatro debía tener una fluidez temporal. Daba por supuesto que en cada momento de la representación había una multitud de posibilidades, ninguna de las cuales debería cristalizarse de una vez para siempre. Había que mirar cada representación teatral como una entidad efímera que no se sujetaba ni al texto ni al guión ni siquiera a las expectativas del público.

Otros autores admiten que el teatro es un hecho cultural, por eso no se puede reducir su estudio en exclusiva a un proceso de comunicación. Proponen estudiar este proceso como acto comunicativo. Es el caso de Prieto (citado por Mah, 1997: 31), que clasifica la Semiología en dos ámbitos: semiología de la comunicación (existencia de la lingüística), y semiología de la significación (más amplia, dedicada a nuestros comportamientos sociales); y sitúa la semiología de la comunicación artística a caballo de las otras dos, porque, según él.

Si bien por su objeto, el arte, se presenta como una parte de la semiología de la comunicación, sin embargo, por el tipo de problemas que plantea dicho objeto, por ejemplo, no existe una codificación-descodificación idéntica a la comunicación lingüística [...], es también parte de la semiología de la significación.

Para cada uno de los espectadores el hecho teatral será concebido de manera diferente, según haya sido su experiencia anterior, su horizonte de expectativas del mismo, incluso su estado de ánimo en el momento preciso de la representación. Es indiscutible que en el momento de actualizar en la representación el texto teatral, cada espectador hará una lectura del mismo. Esta vendrá determinada por el bagaje cultural de cada uno, es decir, por su experiencia anterior, pero también por la experiencia histórica y estética del director, los actores y el público.

De ahí que veamos distintas versiones de la misma obra y unas nos plazcan más que otras. Aquí entra en juego la maestría del director, que es, en última instancia, el que marcará el significado de la totalidad de los elementos que conformarán la obra en su realización espectacular. Mucho se ha discutido sobre si el texto teatral tiene la intención de significar algo más o no a la hora de actualizarse. Bettetini (1977), Eco (1985), y Bobes (1991) postulan que ese criterio no es suficiente para delimitar la actividad de lectura teatral. No es objeto de la Semiótica el estudio o no de la intención, porque esta busca las reglas de funcionamiento que modulan la producción de sentido. La competencia del receptor, así como su intuición singularizan sistemas de codificación voluntarios o involuntarios, haciendo posible la comprensión del acto teatral.

Es absurdo negar al teatro la intención de comunicar. Según Eco (1985), para que haya comunicación, basta que el destinatario sea un ser humano, que la señal que se emita esté de acuerdo con reglas conocidas por el destinatario humano y solicite una respuesta interpretativa del destinatario. Bobes Naves (1991: 41) arguye que

Para que haya comunicación, basta con que el emisor del mensaje utilice signos de un sistema convencional, es decir, signos que pueden ser interpretados, y por esto, se pueda hablar no solo de significación, sino también de interpretación y de comunicación, es decir, hay dialoguismo desde el momento en que el receptor podría ser también emisor, y podría dialogar, aunque de hecho no utilice esta forma lingüística con el emisor.

En uno de sus viajes a Europa para ver sus obras, Casona confiesa que «anduvo tras ellas»: Francia, Italia, Bohemia, Moravia, Viena [...]. «En Praga presencié una de mis mejores representaciones; no sé nada del idioma, pero como sabía en cada momento lo que los actores estaban diciendo, era como oír cantar a los pájaros y entenderlos» (Rodríguez Richart, 1974: 375).

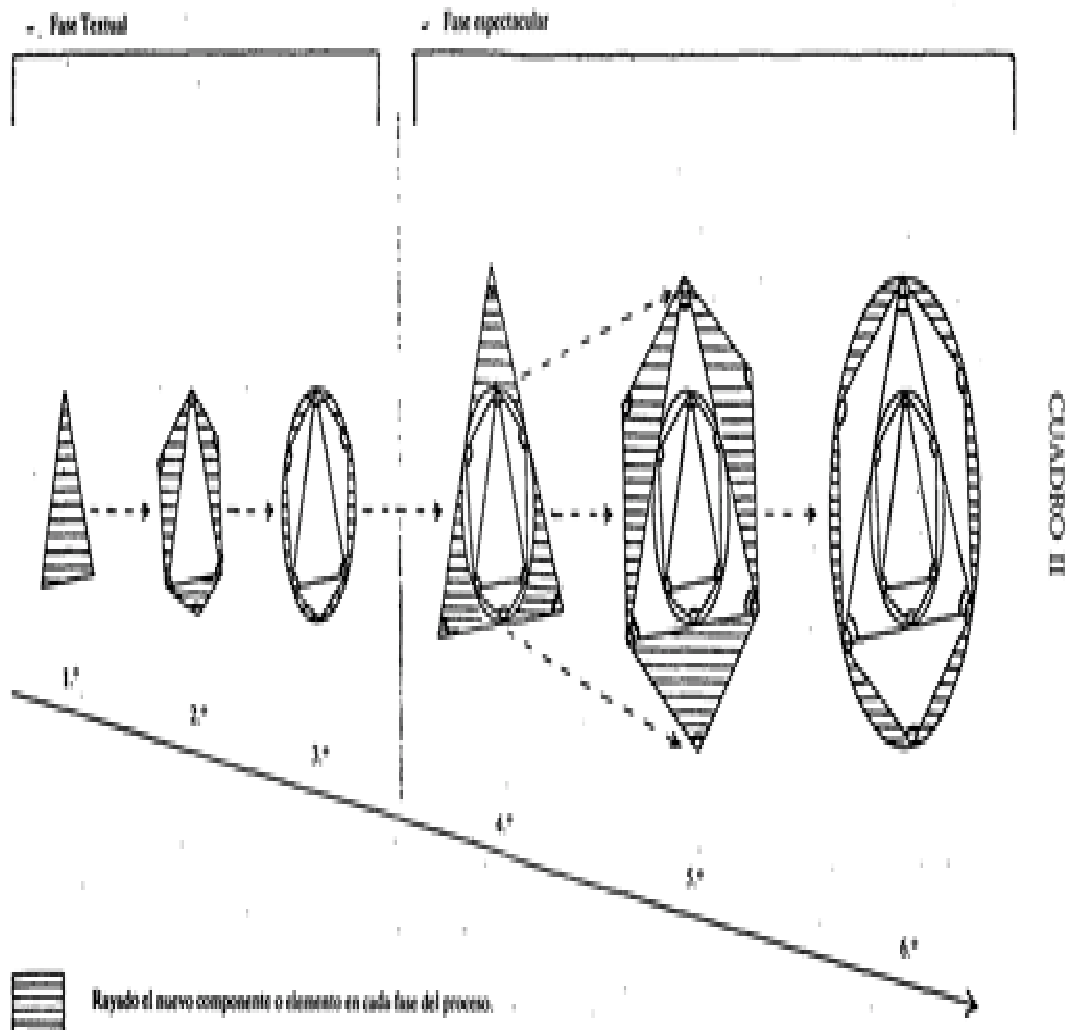
Hemos visto las últimas tendencias de la semiótica teatral. En definitiva, se pueden resumir en tres ‘modelos de acercamiento semiótico al teatro’, según Fabián Gutiérrez Flórez (*Dialnet.unirioja.net*. Consulta: 15/10/2015):

En líneas generales, la crítica semiótica teatral ha adoptado una de las tres posturas siguientes: 1ª dar primacía al estudio del lenguaje (del texto), 2ª considerar en igualdad de condiciones todos los elementos del hecho teatral; y 3ª estimar predominantes los elementos no lingüísticos, prestando especial atención a los componentes de la representación.

El proceso seguido para conseguir unir todos los elementos del hecho teatral, vendría resumido en el siguiente cuadro (II).

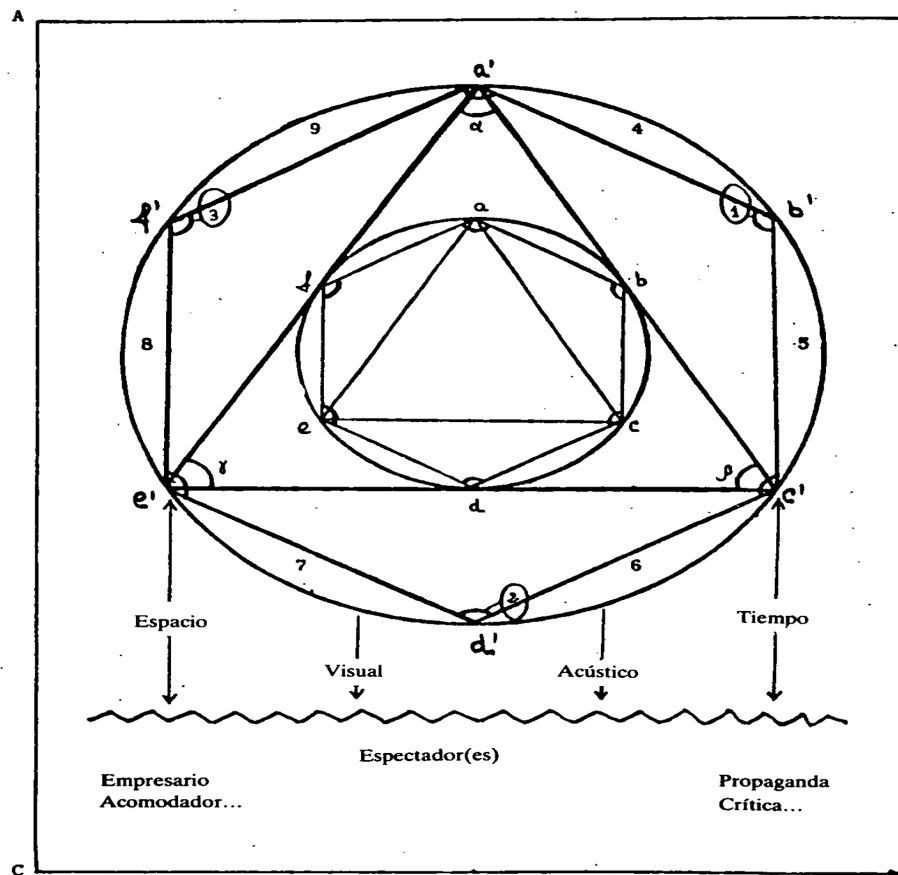
El momento 1º corresponde al autor, incluyendo su experiencia. El 2º sería el texto dialogado que representan unos personajes (ángulos) en la acción dramática (perímetro del hexágono pequeño). El 3º incluye las acotaciones. El texto está terminado en el círculo pequeño. El 4º momento designa la fase espectacular. Se repite la geometría. Aparece la figura del director de escena. El 5º es repetición del 2º, ampliado. El diálogo de los personajes va desarrollando la acción dramática ya en el escenario, dirigiéndose a un público. Igual sucede con el momento 6º, que simula el 3º. Se representan ahora los elementos auxiliares de la fase espectacular: iluminación, decorado, etc. Este es el momento clave en la recepción de la obra por parte del espectador. Los otros, a pesar de formar parte importante de la interpretación de la pieza, no son percibidos por este.

PROCESO ACUMULATIVO DE COMPONENTES Y ELEMENTOS DEL HECHO TEATRAL



La primera figura aportada por Eco, quedaría, después de integrar los diferentes elementos de interpretación, de esta forma.

EL HECHO TEATRAL



Uniendo los seis momentos en una sola figura, obtendríamos el cuadro del hecho teatral, siendo los cuadriláteros ABCD el hecho teatral en su totalidad; los círculos el espectáculo teatral- representación (el grande) y la obra literaria- texto (el pequeño); los hexágonos a'b'v'd'e'f' la acción escénica, y los abcdef la acción en el texto. Los ángulos del hexágono grande serían los actores, mientras que los del pequeño quedarían reservados a los personajes.

Nosotros añadiríamos a ese completo cuadro algo que tiene que ver con el receptor: la cultura. Según esta sea en un tipo de receptor u otro, variará la interpretación, puesto que el horizonte de expectativas del mismo también será distinto. No es lo mismo interpretar el nombre de un simple árbol desde nuestra cultura castellana o andaluza, que hacerlo bajo la asturiana. Un castaño nos remite a recuerdos vividos o no; a Casona lo traspone a su más tierna infancia, al momento en que se empezó a gestar en su cabecita toda una serie de elementos fantásticos que lo transportaban a los lugares más remotos y maravillosos imaginados jamás.

Cada espectador hace su propia interpretación de la obra, puesto que cada uno tiene *su* cultura personal. Este hecho produce que surjan diferentes opiniones en torno a la asistencia al mismo espectáculo. A cada uno de nosotros, como público, nos interesará particularmente un gesto o un movimiento, o una sola palabra, o un detalle nimio que a otro espectador pudiera parecer inane. Porque *mi* cultura, mi concepto de ella, es totalmente distinta a las otras. De ahí que nos interese profundamente ahondar en la interpretación de *El misterio del María Celeste* desde el punto de vista de la antropología simbólica, puesto que esta considera la cultura como el sistema de símbolos y significados compartidos por una comunidad.

Erika Fischer-Lichte (1999: 265) sostiene que el teatro se diferencia claramente del resto de sistemas culturales estéticos y no estéticos «por lo específico que no solo se aplica en los significados que constituye, sino además en el uso de su material, el uso de signos teatrales heterogéneos en la cultura circundante en su totalidad».

3.2 Del concepto de *cultura*

El hecho de interpretar un texto teatral debe consistir en dotar de sentido a todos los elementos que están presentes y conforman el acto de la representación. Desde el texto escrito al dialogado de forma oral, pasando por los efectos de iluminación, vestuario y atrezzo, hasta el *feedback* que se produce entre actores y espectadores. La interpretación resultante dependerá de cada uno de los receptores que acojan la obra.

El acto de hacer teatro ha de ser interpretado como una constitución de sentido. Los actantes, autor y público, eligen y elaboran los distintos signos en determinadas situaciones y circunstancias, lo que produce un hecho teatral cada vez diferente. Los sujetos activos atribuyen también bajo determinadas condiciones un significado a

estos signos y combinaciones semióticas y así otorgan al texto un sentido específico (Fischer-Lichte, 1999:567).

Las diferentes situaciones y circunstancias de cada espectador vienen dadas por las distintas culturas que posee cada uno de ellos. No se interpretará igual un gesto como cerrar un ojo de manera involuntaria que guiñarlo a alguien con intención de comunicarle algo. El etnógrafo realiza una ‘descripción densa’ de lo que quiere interpretar.

En este segundo sentido un guiño puede ser: un gesto de complicidad entre amigos, una burla, un ensayo, un engaño, etc. La primera descripción sería superficial, mientras que el resto configurarían una descripción densa. Los seres humanos viven envueltos en tramas de significación (culturas), que deben interpretarse para entender sus actos (Álvarez Roldán, «teoriaehistoriaantropologica.blogspot.com.es». Visita el 18 de enero de 2015).

Casona explica en una entrevista concedida a la revista *Primer Acto* (Monleón, 1964: 18) porqué la primera obra que escribe tras haber regresado a España es *El caballero de las espuelas de oro*:

El protagonista es Quevedo, un personaje que me atrajo siempre. Hasta ahora no he podido escribir la obra meditada durante tantos años: ¿qué Quevedo iba yo a presentar en América? Es aquí donde debo gritar, donde Quevedo tiene una significación, donde se le puede entender [...]

Pero, ¿qué entendemos por cultura? ¿Qué aspectos debemos compartir para que nos consideremos pertenecientes a una o a otra? La cultura, según Casado Velarde, como recoge Adela Martínez García (2000: 433), en el ámbito de la antropología sociocultural «designa un conjunto de tres factores: la técnica (agricultura, caza, ganadería [...]), la norma (costumbres, instituciones, leyes) y la representación simbólica (lenguaje, mito, religión)». Según esta Guy Rocher (1976:111-112), la considera

[...] un conjunto trabado de maneras de pensar, de sentir y de obrar más o menos formalizadas, que, aprendidas y compartidas por una pluralidad de personas, sirven de un modo objetivo y simbólico a la vez, para constituir a esas personas en una colectividad particular y distinta.

Siguiendo a Martínez García observamos que la cultura se transmite en forma de legado a los miembros de una sociedad, contribuyendo a ella de forma, bien objetiva, bien simbólica. Con objetividad es identificada en forma de normas aceptadas o no de actuación. Desde la simbología extrae un significado de las manifestaciones esencialmente vitales de la sociedad, partiendo de sus propias

realidades psicosociales. Por ello Casona no podía presentar su Quevedo en América, las convenciones sociales y significaciones inherentes a ellas son absolutamente distintas en países diferentes. Sí podía haber hecho una exposición ‘objetiva’ del mismo, pero no ese fresco simbólico que habría sido incomprensible fuera de su país de procedencia, en definitiva, fuera de su propia cultura.

Ricardo, en *La sirena varada*, es un hombre acomodado y aburrido del mundo que le rodea, cambia de actividad cada temporada. En esta decide crear una república «de hombres solos donde no exista el sentido común». Y ya son dos los integrantes de la misma: él y Daniel, pintor aburrido de los colores tradicionales, que anda por ahí con los ojos vendados para olvidarlos y pensar unos nuevos. Ricardo sienta las bases de lo que será su nueva cultura:

[...] la vida es aburrida y estúpida por falta de imaginación. Demasiada razón, demasiada disciplina en todo. Y he pensado que en cualquier rincón hay media docena de hombres interesantes, con fantasía y sin sentido, que se están pudriendo entre los demás. Pues bien: voy a reunirlos en mi casa, libres y disparatados. A inventar una vida nueva, a soñar imposibles. Y todos conmigo, en esta casa: un asilo para huérfanos de sentido común (I, 287).

Los hombres que integrarán ese nuevo mundo, han de ser imaginativos, carecer de sentido común y olvidar sus conocimientos tradicionales previos, es decir, deben dejar atrás sus convencionalismos y normas culturales adquiridos en su experiencia anterior. El presidente de la misma será un clown, Samy, al que conoció en un barco. Con posterioridad incluirá en él al fantasma, una vez que ya se han conocido y disipado las dudas de este último sobre su estado en la tierra (duda de si está muerto o vivo). Ricardo lo convence de que es Napoleón, y de que lleva cien años muerto. La adhesión del mismo al selecto club se realiza con un acto cargado de simbolismo. Al ir a atravesar el salón rumbo al desván, Ricardo le advierte de que no tropiece con el roble que preside la estancia. Este es invisible. Sin embargo, don Joaquín lo rodeará, dando su aquiescencia para formar parte de la nueva cultura inventada por aquel. Ya no atravesará el salón por el centro, tendrá buen cuidado de respetar el árbol.

Pero don Joaquín, el fantasma, no soporta ese tipo de vida. Antes de que Ricardo alquilara la casa, vivía allí solo cultivando el huerto. Al principio le divertía la idea de representar su papel, pero ahora se siente muy solo allá arriba, pasando mucho miedo y sin hablar con nadie. Pide a Pedrote que interceda ante el señor a través de

Sirena. A ella no le niega nada. Querría volver a trabajar en el huerto, que está totalmente abandonado. A cambio de que le dieran el deseo, si fuera necesario, plantaría crisantemos, y los regaría de noche, que es el momento del día en que los fantasmas se muestran.

Al poco tiempo, Ricardo se confiesa también estar un poco cansado de esa vida ‘arbitraria’ que han creado. Necesita saber quién la ha enviado a ella a la casa. Necesita una verdad. Y esa verdad es algo real a lo que aferrarse. De dónde viene ella, quién es en realidad. Su alma no puede alimentarse solo de sus sueños y fantasía, debe conocer a la mujer de carne y hueso. Teme que ella se reduzca a eso, a un sueño y la desvanezca la luz.

Charles H. Leighton (1958: 36) defiende la idea de que Ortega y Gasset influyó bastante en la obra casoniana. Arguye que

The theme of Casona's first successful play *La sirena varada* is the same that which Ortega sets forth as *El tema de nuestro tiempo*. This, he says ‘consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo’.

Es lo que vienen haciendo durante todo este tiempo Ricardo y Daniel, incluso don Joaquín. No obstante, la espontaneidad del mundo fabricado a su medida por el primero, no soporta por más tiempo la razón, que lucha por aflorar. Habrá de conseguir imponerse, irrumpirá y lo invadirá todo. El teórico sugiere que la república que intenta fundar Ricardo, mantenida por semejantes individualista es lo que Fromm llama ‘a patrist or a patricentric one’:

The patricentric individual –and society – is, characterized by a complex of traits in which the following are predominant: a strict superego, guilt feelings, docile love for parental authority, desire and pleasure at dominating weaker people, acceptance of suffering as a punishment for one's own guilt, and a damaged capacity for happiness.

Ricardo huye de su casa porque las rígidas normas impuestas por su madre le asfixian. Decide liberarse por un tiempo. En cuanto a la culpabilidad, la encontramos algo escasa. Si bien recuerda que dejó atrás una joven que se creía su prometida, no es motivo suficiente para hacerle volver. Ahora está en juego el bienestar de Sirena. No puede continuar a caballo entre el mundo de la razón (enterrado bajo su locura desde hace años) y el de la fantasía creada por él. En este momento sí siente la culpa. En sus manos se halla la solución a la locura de ella. Si restableciera el orden lógico,

si recuperara las perdidas convenciones sociales para su república, ella recobraría la cordura. El dilema está servido.

Geertz (1991) opina que cada cultura crea sus propias ‘imágenes del mundo’, de tradición hermenéutico-filosófica⁹ para hacer este comprensible. Así se desarrolla la ‘antropología interpretativa’, ‘antropología simbólica’ o ‘hermenéutica cultural’ en el último tercio del siglo xx para interpretar los símbolos culturales de los textos como instrumento de comunicación. Anteriormente Lévi-Strauss trató los símbolos de manera estructural, con el fin de construir una antropología científica.

En paralelo a esta disciplina se constituye la hermenéutica del teatro. Hasta finales del siglo xix se entendió como disciplina de la interpretación, como un conjunto de reglas que se aplicaban a los escritos para ser interpretados. Peter Szondi (1970) apunta la idea de que la hermenéutica ha de ir más allá, ha de convertirse en una teoría de la comprensión. Gadamer parte de la premisa de que «los prejuicios del individuo distinguen mejor que sus juicios la realidad histórica de su ser» (Gadamer, 1960: 261).

García Morente (1995: 90, en Martínez García, 2000) divide la cultura en individual y colectiva, con diferente sentido: subjetivo y objetivo.

[...] esa persona, tiene adquiridos por propio esfuerzo, o por la educación que ha recibido, un cierto número de cualidades formales y materiales que han transformado su ser bruto, tal como nace a la vida, en un ser cultivado, que han añadido a la pura naturaleza de su ser un cierto pulimento [...].

El mundo paralelo fabricado con esmero por Ricardo, se ve engrandecido por la llegada de Sirena. Era un mundo donde no tenía cabida el sentido común, por lo que Ricardo da la bienvenida a una mujer que llega en mitad de la noche trepando por una enredadera, llamándolo por un diminutivo y disculpándose por la tardanza. Es que viene de tierra adentro, por eso ha tardado en contestar a su llamada, que no ha sido tal. Él ni siquiera cree conocerla, pero como su figura es ideal para sus fines, para su para su mundo irreal, la acepta sin reservas ni preguntas. Ella intercepta la carta que Ricardo dirige a su padre, Samy, planteándole su proyecto de república.

⁹ Wittgenstein las denomina ‘formas de vida’ y Gadamer ‘aprehensiones’ del mundo.

Ricardo ve natural que ella se le entregue, puesto que le ama. Es su casa. Pregunta con toda naturalidad por su habitación, de los dos.

Pero los pilares de ese mundo son frágiles: algas marinas, no soportes macizos a los que poder agarrarse. Ricardo empieza a dudar y la zarandea cuando ella siempre responde con su verdad: que viene del mar. En el segundo acto, Ricardo se enfrenta a la dura realidad: Sirena está loca, por lo que deciden curarla. La curación pasa por apartar el mar, el ambiente de irrealidad y el color azul. En el tercer acto, procede a desechar la idea al chocar de bruces contra ella. La verdad es demasiado fea para afrontarla.

Sirena no reconoce estar loca cuando habla de su mundo subacuático, para ella es su realidad, su mundo, su cultura. Ricardo va dándose cuenta de su locura a medida que ella va recobrando la cordura. Se produce la comunicación en dos niveles distintos. Al principio, ella irrumpe en el nivel que él ha creado en su mundo de fantasía. Como tal, todo tiene cabida en este. No es extraño pues que María se nombre a sí misma Sirena. En el tercer acto va recobrándose, le molestan los símbolos propios del mundo paralelo artificial y empieza a no responder a ese nombre. Su nombre es María, ¿por qué Ricardo se empeña en llamarla Sirena?

Se entrecruzan los dos sistemas o niveles de comunicación que ambos estaban utilizando. Ricardo deja el sistema ordinario para refugiarse en el mar y crear el suyo propio. Allí solamente tendrán cabida aquellos que interactúen a su manera. Sirena trae consigo el otro sistema alternativo, natural ya en ella desde hace unos años, lleno de azul, de algas marinas y delfines. Llega un momento en el que ambos se solapan y no pueden coexistir. Ricardo habrá de elegir: mantener el orden alternativo, y por ende, la locura de Sirena, o volver al antiguo mundo convencional ayudando a María a recordar sus palabras olvidadas.

María elige la cordura por su hijo. Loca nunca podría ser una buena madre, por eso Casona la rehabilita. O por eso María vence a Casona, tomando las riendas de su propio destino¹⁰.

¹⁰ Recuérdese que Casona defiende que sus personajes tienen su propio destino (pág. 166).

En la isla, sucede algo parecido. Se crean dos planos de realidad. Uno robusto que es representado por el barco, dada su condición de hogar flotante, y otro frágil, el simbolizado por la isla. Este es deseado como medio para alcanzar un fin. Cuando lo consiguen todos se alegran, mas al conocer que permanecerán allí por siempre jamás, lo rechazarán porque no es a lo que están habituados. No todos saben fabricar ese mundo paralelo. A pesar de encontrar los restos de un hogar, no saben construirlo; solo destruir. Tomás intenta que los días se parezcan todo lo posible a los vividos en el mar. Da continuas órdenes para mantener a la tripulación ocupada, hace que se mantenga la disciplina. María cree que el paraíso no puede durar. Está en lo cierto, estos hombres no están preparados para él. Quieren volver al barco, donde todo poseía medida y equilibrio

MARÍA — [...] Desde que desembarcamos no he apartado los ojos de usted y lo he visto contrariado, triste.

JUAN— También usted lo está. Ha encontrado la isla, ya tiene su sueño entre las manos [...] ¿Por qué no es feliz?

MARÍA— Por eso, porque me parece un sueño que se puede romper. Y acabarán por romperlo estos hombres. Maderas finas, oro, la fortuna de golpe [...] Solo ven eso. Apenas han puesto el pie en el Paraíso, y ya no piensan más que en venderlo. Yo esperaba que iban a caer de rodillas, pero no. En cambio, ya hemos tenido una borrachera, y a poco tenemos un crimen entre hermanos (II, 10).

Dispuesto a realizar sus sueños, como los demás, Juan le confiesa lo que siente por ella. Ante esta actitud, María retrocede, se asusta porque se percata de que también siente algo hacia ese hombre fuerte, pero la razón y las convenciones sociales y culturales se imponen. Sabe que sería una locura la sola idea de pensar en ello. En el desenlace de la comedia, la situación cambiará. Ellos tendrán limpias sus almas, no han cometido pecado de gula, ni lujuria, ni envidia, ni soberbia [...] Podrán pues comenzar a vivir en ese Paraíso encontrado, ya sin temor. Se lo merecen y deben disfrutarlo. Empezarán de nuevo en esa nueva tierra. Fabricarán la que será su nueva cultura. Irán haciendo sus leyes y normas para lograr una coexistencia pacífica y, en la medida de lo posible, feliz. Antes de poner fin a la obra, Juan instaura la primera regla que todos deberán acatar: la elección por parte de ella de un compañero de vida. Lo quiera o no, con el paso del tiempo deberá optar por uno de los dos hombres que permanecerán con ella. Juan está obviando los convencionalismos de su ya perdida cultura. No será necesario officiar una boda, allí nadie podría hacerlo.

Por otra parte, la idea de que la unión entre hombre y mujer ante los ojos de Dios sea válida si ambos lo desean y se lo merecen, es recurrente en el teatro de Casona. Ya lo vimos en *Siete gritos en el mar*. No obstante, la presencia de Dios en la isla es nula, ya observamos cómo Juan se convirtió en un mesías, siendo después sustituido por Tomás en su labor de liderazgo. En tierra, las cosas no dependerán más de la divinidad, solo del hombre.

Según Martínez García (1999:83) las ‘imágenes del mundo’ o ‘formas de vida’ de Geertz «no son otra cosa que los modos de ordenar y organizar teleológicamente la experiencia humana del mundo y constituyen en conjunto la cultura».

Las tres preguntas básicas para determinar la génesis de la cultura son: quién hace la cultura, cómo se hace y si hay unidad o diversidad de culturas. Por lo tanto el problema de la realidad de la cultura es tan complejo como el problema de los elementos que la integran (Martínez García, 1996: 180). La cultura según Geertz se compone de cuatro ámbitos de conocimiento teológico: sentido común, ciencia, religión y arte. Estos conforman las cuatro maneras del saber.

Sentido común	Religión
Ciencia	Arte

El sentido común permite al ser humano conocer el mundo a través de la experiencia, se relaciona de manera estrecha con la religión, dado que para Geertz aquel sería la dimensión ética de esta. El sentido común se opone a la ciencia en cuanto a que es simple y carece de método; del mismo modo se opone al arte, y este, a su vez, a la religión y la ciencia.

En la isla el sentido común brilla por su ausencia. Desde el momento en que ponen un pie en ella, los pilares de la tradición, del bagaje cultural aprehendido durante generaciones, se esfuma, dejando en su lugar capas desprendidas de ese todo que integra la cultura humana. También la religión, otro de sus soportes, se desvanece. En el barco, esta venía representada en un primer momento por Dios, y en un segundo, por la figura de Juan. Los hombres tenían fe ciega en él, en lo que contaba y vaticinaba. Cuando la nave se va, le piden ayuda a él, ‘un milagro’,

pasando después a responsabilizarle por lo ocurrido. El mito se ha destruido. No hay ya nada ni nadie que vele por ellos, de ahí su desesperanza y su desesperación. Ese lugar vacío vendrá a ocuparlo otro hombre: Tomás. Sin embargo, no será otro mesías enviado para la salvación humana en el Paraíso, sino un líder nato que dirigirá a partir de ese momento el rumbo de sus vidas.

La ciencia estaría representada por Santi y Tomás, sobre todo por el primero. Él emplea utensilios de medición para saber dónde se hallan; una vez que se han perdido, apelan a su experiencia y la del Contramaestre. Aun así, la ciencia no vale de nada. Siguen perdidos y esta no puede hacer nada por ayudarlos.

El arte viene dado en forma de narración: son las historias y cuentos que Juan narra al pequeño, o a los que se hace referencia indirecta en las conversaciones de los marinos. Tiburón cuenta historias sobre la existencia o no de sirenas. El arte «encuentra su fundamento en la libertad plena, la ciencia en el método, la religión en la revelación y el sentido común en sí mismo» (Martínez García, 2000: 435). La libertad conferida al arte lo aleja diametralmente de la ciencia, todo sistema reglado. Durante su estancia en la isla, los personajes viven momentos duros, de arduo trabajo y de enfrentamiento, nunca instantes de ocio o disfrute en que poder relatarse historias para amenizar los tediosos días. Esto hace que la tensión vaya incrementándose. La ciencia es lo único que puede echarles una mano en esos momentos. Construirán una barca para intentar llegar al lugar donde en los días claros creen haber avistado tierra, o para interceptar algún barco que pase en la lejanía. Vuelve el sentido común, desaparecen la religión y el arte. Comprobamos que el modelo de Geertz funciona.

Propone el teórico cuatro órdenes de interpretación para alcanzar un significado del mundo, teniendo siempre en cuenta que este nunca será total, dado que el análisis cultural es por naturaleza incompleto. Hay una constante oposición entre ‘sujeto’ y ‘objeto’.

Interpretación de Primer Orden: Nativo vs. Cultura.

Interpretación de Segundo Orden: Cultura vs. Etnógrafo.

Interpretación de Tercer Orden: Etnógrafo vs. Agente de Cambio.

Interpretación de Cuarto Orden: Agente de Cambio vs. Agente de Cambio.

La primera interpretación es la natural, la que hace el nativo de su propia cultura, con sus costumbres y tradiciones. La segunda es la que sobre esta realiza el etnógrafo, por lo que entran en juego dos culturas distintas, la del nativo y la del investigador. Este reconoce tener unos límites a la hora de interpretar, puesto que nunca lo hará como un integrante de la propia cultura. Por otra parte, la interpretación que realiza el etnógrafo es algo acelerada, pretende conocer en un breve periodo de tiempo la cultura de toda una vida, intenta aprender a través del conocimiento del *Otro*. En última instancia, la interpretación se convierte en texto. Martínez García (2000:441) explica que «lo que caracteriza la tarea etnográfica, según Geertz, es el quehacer literario, la inscripción: el paso del hablar como acto lingüístico al texto como acto lingüístico». Esta interpretación de segundo orden es idónea para la traducción y el ensayo.

La interpretación de tercer orden es la que caracteriza la relación que se establece entre el texto y el lector. Es la aplicada por un llamado ‘agente de cambio’. Este no es por necesidad un etnógrafo, sino cualquiera cuyo objetivo sea aprender algo mediante el conocimiento del *Otro*.

La interpretación de cuarto orden tiene lugar entre dos agentes de cambio diferentes, de modo que cada uno interpreta al otro. En ella lo más importante es el diálogo entre ambos, puesto que se ven como iguales y deberían enfrentarse desde el conocimiento mutuo.

La interpretación que llevamos a cabo con la obra es de tercer orden. En la relación lector-texto el objetivo es que uno aprenda del otro, que se ponga en su lugar, «vernos a nosotros mismos entre los demás, como un ejemplo particular de las diversas formas en la vida humana se ha desarrollado, un caso entre casos, un mundo entre mundos, [...] (Galanes Valldejuli, citado por Martínez García, 2000: 441).

El agente de cambio que realiza la interpretación del texto teatral sería el director de escena. Se convierte en un transductor que interpreta la obra y la representa para que, a su vez, el público interprete su versión. Se produce un nuevo acto de comunicación, por tanto, entre director (a través de los personajes, ambientación y caracterización) y espectador. Nunca será igual una obra leída que una representada,

por cuanto que se producen en situaciones de comunicación distintas, son actos comunicativos diferentes.

Reconocemos a la comunicación como «una manera de ser de los hombres en el mundo» (Schmucler, 1997: 112-113), a la cual más tarde se le atribuirá el sentido de comulgar en tanto experiencia con el otro, como «la articulación de procesos simbólicos en relación a la producción, circulación y recepción de significaciones y las condiciones- históricas, sociales, culturales- que los hacen posibles». Tomalin y Stemleski sostienen que hay dos tipos de cultura, la ‘big C’ o *achievement culture* y la ‘little c’ o *behaviour culture* (Martínez García, 1996: 21). La primera sería la cultura del comportamiento, del modo de vida; la segunda «has been broadened to include culturally-influenced beliefs and perceptions, especially as expressed through language, but also through cultural behaviours that affect acceptability in the host community».

En *Otra vez el diablo* Casona habla de los países nórdicos como de países poco románticos, sin ladrones de verdad ni paisajes. Los bandidos son nuevos allí, la gente no los comprende ni los respeta, no se dejan robar. El capitán de los bandidos defiende que en un país del Sur son una institución, que les habrían dado una subvención. Se queja de que su país no tiene ‘conciencia de la literatura’. Clotaldo añade: «Somos una nación sin ideales. Sin cultura estética» (I, 344).

A causa de esa falta de cultura, de ese analfabetismo, su profesión no llegará a buen puerto. Aun no han conseguido nada de dinero. Solamente obtienen algo del Estudiante, que, como buen español, se deja prender gustosamente y les entrega todo lo poco que posee haciéndoles incluso un inventario. Nuestra cultura es diferente a otras, los habitantes del Norte no comparten nuestras impresiones y creencias, igual que nosotros no lo hacemos con las suyas. Algunos de nosotros tenemos cierta afinidad con los fracasados o menos afortunados, con los débiles, igual que Casona. Según Charles H. Leighton (1972a: 109) esto es debido a nuestra tradición:

He is led to observe that this tendency of his [Casona] is characteristic of Spaniards in general. Only Spain could have produced Don Quixote, ‘el Gran Fracasador’, and Alvar Núñez Cabeza de Vaca who endured fourteen shipwrecks, and who may consequently be considered *un professional del naufragio*.

En la tercera jornada de este ‘cuento de miedo’, el Diablo se alegra de que por fin alguien le reconozca. Alguien aparte del Estudiante. En ese país no hay tradición ni creencia firme en que el Diablo pueda existir en persona. El hostelero recela de él cuando entra esa noche a la taberna. Al saber por el Estudiante que había sido fraile antes que hostelero, el Diablo se levanta respetuosamente a saludarlo. En ese momento el hostelero le mira con inquietud y se retira santiguándose disimuladamente. Nadie lo reconoce por la calle, ni siquiera en palacio, donde ejerce de profesor de la Infantina. Solo el Estudiante ve al instante quien es porque es español. El capitán se despide de él estrechándole la mano y ofreciéndole un lugar en su banda si algún día se cansa y necesita ‘un retiro tranquilo’. Solamente los españoles podríamos despedirnos amigablemente de aquel que nos acaba de robar.

El concepto de cultura es, pues, importante. Como propusiera Umberto Eco (1985: 28-29), la semiótica teatral se ha enriquecido de la aportación de otros campos de investigación, siendo el proyecto de la Semiótica, convertirse en disciplina que estudia el conjunto de la cultura.

Ya Kant aventuraba que había que ahondar en la cultura como historia para saber cuál era el fin de la razón: el autoconocimiento. El pensamiento postkantiano defiende que esto es cierto, pero con ayuda de algunos residuos. Para autoconocerse, el hombre necesita autocomprenderse, y para ello ha, primero, de desentrañar el mundo que le rodea, desde su perspectiva, desde su personal interpretación, para poder, después, interpretarlo. Adela Martínez García (2000: 439) sostiene que

[...] no es posible alcanzar un conocimiento absoluto de una cultura desde otra cultura. Las capacidades cognoscitivas de una persona sólo pueden alcanzar una comprensión de ‘la forma en la que habla del mundo’ y nunca de ‘cómo es intrínsecamente’. Geertz parte de la idea de que la relación hombre-mundo se caracteriza por la capacidad de construir y reconstruir intersubjetivamente una ‘imagen del mundo’.

Juan aprende a autoconocerse a lo largo de su estancia en el barco. La imagen del mundo que él tenía hasta ese momento era otra. Estaba acostumbrado al maltrato y desprecio de los demás hacia su persona. Pasa de estar en una situación acomodada a la miseria más absoluta. De las palabras de Juan se desprende que la vida ha sido injusta con él. Durante años se dedicó a estafar al prójimo. A engañar haciendo creer a la gente lo que la gente necesitaba creer. Les adivinaba las vidas, eso no reviste dificultad alguna: «Acertar las vidas es fácil. Se dice esa mitad que todas las vidas pobres

tienen, y ellos van diciendo la otra media [...] Pero yo no había estado en un barco tanto tiempo y no sabía cómo se cuecen los sueños en el mar» (II, 19).

Ese camino al principio de rosas, se fue convirtiendo en uno de espinas. La gente empezó a tratarlo como lo que era, un engañador. Es fácil ser crédulo cuando te cuentan lo que quieres oír, lo difícil es mantener el tipo ante la adversidad. Santi no es capaz de afrontar la situación a la que también él ha contribuido a llegar. Utiliza la salida fácil, culpar a otro. Como capitán él debe mandar, ‘es la ley’ dentro de su cultura. Por extensión, él pretende mantener la autoridad en la isla. Arenga a los hombres contra Juan, haciéndole culpable de sus males. Los marineros están acostumbrados a obedecer a su capitán, se agrupan tras él, amenazantes. Pero Tomás no está de acuerdo con la resolución del conflicto. También en su cultura manda su capitán, pero este ha perdido bastantes puntos dejándose llevar por los rumores de su esposa y tripulación.

La vía de solución propuesta por Santi no es viable, la violencia conducirá al derramamiento de sangre, y esa «primera sangre traería un torrente». Opta por poner fin a la situación, arguyendo algo que todos comprenderán: tiene un arma. La jerarquía ha, pues, cambiado; ahora domina él sobre todos los hombres. No lo hace por soberbia o ambición, sino porque cree que Santi no ha estado a la altura de las circunstancias, y no lo estará en un futuro ante las adversidades a las que se enfrentarán.

La cultura imperante en Casona, a pesar de sus muchos años de exilio, es la asturiana. En sus obras siempre se reflejan las costumbres y tradiciones en las que él fue educado. El autor construye una atmósfera de misterio, a veces, poco clara; de fantasía, ‘irreal’. A este respecto, Adela Palacio (1963: 199-200) justifica la realidad-imaginación de los asturianos:

[...] en las remotas aldeas asturianas, el vivir cotidiano está integrado por una suma de ásperas realidades y creencias fantásticas [...] El campesino pasa del mundo de la imaginación al de la vida material con suma facilidad: para él todo es una sola realidad.

El mismo autor achaca a la nostalgia de España la presencia de algunos elementos en su obra pensada en el exilio. Habla de ‘falsa sustitución’. «Escribimos que en el paisaje hay un ombú, pero pensamos en un castaño». En su caso, reconoce

que la nostalgia ha inspirado concretamente dos obras: *La dama del alba* y *La casa de los siete balcones*; «aunque, como digo, todo lo que he escrito allá cabría colocarlo bajo esta misma sensación de no estar en nuestra casa» (Monleón, 1964: 18).

José Luis Santaló (1965: 91-98) observa como uno de los rasgos fundamentales del teatro del autor «su nostalgia de España, su comprensión de nuestro modo de ser entero y apasionado, valiente y altanero, denunciador de torpezas». El comediógrafo escribió la mayor parte de su obra en América, no obstante, siguió manteniéndose fiel a su tradición y sus costumbres. Mariana C. Scavuzzo (1993: 921) estudia la relación entre el teatro escrito por el comediógrafo en su etapa Argentina y el propio teatro argentino:

En lo que hace a las relaciones entre Alejandro Casona y sus obras con el teatro argentino, observaremos una coincidencia en las crónicas que comentan los dos estrenos: no registran relación alguna [...] Queda claro, por otro lado, que la producción de Casona es siempre la producción de un *español*, que ha vivido exiliado en nuestro país por mucho tiempo pero que no rompe los lazos con su tierra.

Ya hemos comentado que el rasgo más destacado del teatro es la disposición formal para ser representado; el efecto *feedback* que se inicia en la forma de la recepción del texto dramático condiciona la creación del texto desde el inicio. Por esa razón Casona no podía escribir su *Caballero de las espuelas de oro* en América, por eso también reescribe *Los árboles mueren de pie* cuando la obra se estrena en España (Monleón, 1964: 19) porque contenía «algunos parlamentos, ‘escritos en América’ y un tanto forzados para el actor español. Lo he notado en los ensayos, como autor y director, y he cambiado lo necesario».

Por el mismo motivo no consideró estrenada del todo su *Dama del alba*, hasta verla en escena en España. Esta es su obra más española de todas. Aunque el público americano pudiera comprenderla, dado el tema universal al que se refiere, no lograría acceder a los últimos rincones escondidos en el alma de un español, es más, de un asturiano. No se sentía extranjero del todo en aquellas tierras gracias a que compartía el idioma (Casona, 1958: 4):

Vivir fuera de nuestras fronteras, en otro paisaje, rodeados de otras leyes y otras costumbres, pueden ser otras tantas maneras de sentirse intruso, ajeno o desterrado. Pero la única manera de sentirse verdaderamente extranjero es vivir rodeado de otras palabras. El idioma es la gran frontera de la extranjería.

El escritor nunca se sintió ‘como en su casa’ en América. Siempre tenía nostalgia por su tierra. Incluso confiesa que soñar allí es diferente. Uno de sus sueños era volver. Así lo confiesa en una carta dirigida el 11 de agosto de 1960 a don Andrés Sobejano, ‘maestro y amigo’ (Rodríguez Richart, 1974: 374):

Sé que no son más que sueños, pero [...]. En América es difícil el sueño; hay demasiados despertadores por todas partes. Y toda postura es incómoda. Todo es demasiado pequeño o demasiado grande. El que dijo que el hombre es la medida de todas las cosas, lo dijo antes de 1492.

La visión que el escritor poseía de la cultura americana (argentina y uruguaya) nunca sería correcta. Siempre habría matices que él no alcanzaría a interpretar con soltura porque provenía de otra. Geertz opina que toda interpretación es siempre parcial, el análisis cultural resulta siempre incompleto. Vicente interpreta mal los signos que desde tierra le son ofrecidos. Ante un gesto del Contramaestre, él descende de la nave, cuando aquel se dirigía a otra persona. Surge el equívoco porque lo que más desea el marinero es tocar tierra como el resto de sus compañeros. Las bases de su cultura han sido modificadas. En el barco jamás habría osado dejar su puesto, pero algo ha venido a trastocarlo todo. Se enfrentan a una nueva situación que amenaza sus reglas tácitas de convivencia y disciplina. Ambas empezarán a tambalearse en la isla. Martínez García (1999:167) piensa que

El hombre es un animal inserto en las redes de comunicación que él mismo ha creado, por lo tanto está envuelto en su propia psicología en la que ha influido el grupo familiar en primer lugar, en segundo lugar, el entorno social y en tercer lugar, el cultural.

Geertz cree que el ser humano es un cúmulo de diferentes capas de cultura superpuestas, diversos niveles que sustentan al que tienen encima. Al ir quitándolos «encuentra uno las regularidades funcionales y estructurales de la organización social. Si se quitan estas, halla uno los factores psicológicos subyacentes». A Vicente le ha sido extraída una de esas capas que sustentaba otra más abajo. De la misma manera sucederá con el resto de hombres. Al desembarcar, dejan en el barco la capa superficial, la de encima, no la menos importante. El barco les aportaba la seguridad de la que carecerán en la isla.

El siguiente nivel en desaparecer será el de la subordinación. En el navío obedecían porque así había de ser. Necesitaban una persona por encima de ellos que les ofreciera la garantía de que todo iba a ir bien, de que arribarían a buen puerto. En

tierra firme esa figura desaparece, el Capitán ya no está seguro de nada, no toma las decisiones correctas, evade su responsabilidad inculcando a otro. Capa tras capa, nivel tras nivel, aflorarán finalmente ‘las necesidades básicas’. Estas serán esos impulsos animales arraigados en el ser humano desde los más ancestrales tiempos: las necesidades sexuales.

Según Martínez García (2004: 8), a través de la configuración de la sexualidad el género se ha humanizado y se sigue humanizando mediante constructos culturales que son arbitrarios y asimétricos.

El ser humano ‘es un animal social y cultural’ (Choza, 1991: 76). Pero el hombre, ese ‘actor’, ese protagonista en la organización social sólo se encarga de que la mujer se configure de acuerdo con la imagen que él quiere de ella, y a semejanza de los patrones culturales que le son útiles. Por eso en El Génesis, en la creación del mundo el primer hombre y la primera mujer aparecen como arquetipos de adultos.

María es Eva, de nuevo en el Paraíso. De nuevo la culpa de la destrucción del mismo recaerá en la figura femenina. Todos desearán poseerla, y aquel que tendría el ‘derecho’ a hacerlo, se desentiende. La manzana, el fruto original será simplemente el deseo animal, nunca favorecido ni alentado por ella. Cuando asistimos al desenlace de los hechos, María-Eva podría quedar liberada de las tensiones que la acucian, sin embargo, no va a ser así. Los hombres que la amenazaban se han marchado, sí, no obstante permanecen en la isla Juan y Tiburón. Ya hemos demostrado cómo el segundo no suponía peligro alguno, de momento. Juan, por su parte, le recuerda la obligación que tendrá en un futuro de hacer su elección, estará obligada a optar por uno u otro. Está sentando las bases que regirán su nueva cultura. Por tanto, esa liberación es solo aparente. La mujer no puede estar sola, su condición de fémina la hace partícipe de una pareja más o menos deseada.

Larthomas opina que la mímica del texto dramático proporciona el carácter ‘naturalmente representado’ del diálogo teatral. La representación es una modalidad estilística del texto dramático. Ingarden (1971) diferencia entre texto principal (diálogo) y texto secundario (acotaciones). Habla de cómo una obra dramática se convierte en representación teatral al unir diferentes modos de expresión (Kowzan, 1996: 134).

El proceso de comunicación en que consiste el teatro se transforma, gracias al diálogo, en un ‘proceso recursivo’, porque comunica a varios sujetos de un proceso

de interlocución, que a su vez se presenta como forma de comunicación entre otros dos sujetos. Los primeros serían los personajes, los segundos el autor y el espectador. El texto dramático es el escrito, el espectacular, la representación. Bobes defiende que el texto dramático es comunicación teatral. Se convierte en el fin de la Semiología dramática porque la semiología estudia todos los signos. Es «todo lo que en teatro crea sentido y los procesos de creación de ese sentido». Ubersfeld dice que el texto de la representación es único o la suma de cada uno de los componentes del equipo: luminotecnia, escenografía, actuaciones, etc., más el del director, que controla el resultado.

Casona no dirige sus obras en un primer momento, pero sí lo hará después. Sí dirigía las representadas en el ‘Teatro del pueblo’ durante sus años en las Misiones Pedagógicas. Ahí debía aguzar el ingenio, a causa de los pocos elementos escénicos con los que contaban. Aun así, los espectadores captaban el mensaje, llegaban a ser capaces de interpretar las piezas escenificadas.

Para comprender del todo una obra, habremos de interpretar todos los símbolos en ella presentes, pero también la cultura que la envuelve. El entorno cultural viene dado por los símbolos culturales, el paisaje, la vestimenta, etc. Geertz (Martínez García, 2001: 150) parte de su concepto de cultura, su función es dotar al mundo de significado y hacerlo comprensible.

Con todo, esa libertad del hombre está circunscrita dentro de un contexto socio-histórico que es aprendido y es público. Ese contexto histórico-social coordina el espacio, el tiempo e incluso se adapta al medio geográfico de cada colectividad, lo que da lugar a que se hable de las características de las diversas culturas.

Nuestros personajes habrán de comenzar a vivir su nueva cultura con los restos de la que trae cada uno. Tendrán que adaptarla y adecuarse los unos a los otros porque la que poseían ya no es válida, puesto que la situación geográfica y el espacio han cambiado. Deberán convivir con el hecho de no tener nada. Dado que iban a explorar la isla, no bajaron útiles de cocina ni elementos para hacer fuego, ni herramientas. Partirán de cero en la nueva aventura en la que se han embarcado.

Fabbri (2004) opina que no hay significación hasta que no se produce la comunicación:

Hay que transformar el sentido en significación, algo que puede parecer una tautología pero no lo es. En efecto, la idea consiste en que el significado que fluye entre nosotros, si lo pensamos un poco, se divide en tipos de categorías, y estos tipos de categorías se definen entre sí. Dicho de otra forma, no hay categorías y partes de significado antes de la comunicación que se combinan de distinta forma después, en el momento de la comunicación. Lo que hay son subdivisiones del flujo del sentido que se hacen en el preciso momento en que se verifica el proceso comunicativo: la comunicación no es un retazo formal de la materia (de la expresión y el contenido) que, como decía Hjelmslev, produce una sustancia (de la expresión y el contenido).

Irán los personajes satisfaciendo sus necesidades básicas para luego pasar a las secundarias. Pero estarán obligados a hablar sobre ellas, a pensar en lo que es más urgente que deberían hacer y actuar en consecuencia. De este modo, poco a poco, paso a paso, organizarán ese nuevo mundo ajustándolo a sus propios deseos y necesidades.

El teórico defiende que es en la representación cuando el significado se actualiza. He ahí el giro semiótico, no se puede descomponer el lenguaje en unidades semióticas mínimas para unir las luego e interpretar el resultado. Lo que sí se puede es

Crear universos de sentido particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significado, sin pretender con ello reconstruir, al menos de momento, generalizaciones que sean válidas en última instancia (*Ibíd.*, 41).

Para ello, hay que separar la noción de signo de la representación a través de varias operaciones: la primera es recurrir a la narratividad. Esta consiste en la configuración «que remite de inmediato a cierto significado». El segundo movimiento es ‘hacer un estudio de las pasiones’, por cuanto el análisis semiótico se ve alterado con la dimensión pasional. El tercero será prestar atención a los signos no lingüísticos.

El misterio del María Celeste presenta una serie de acciones que producen una articulación significativa particular. Esta sería la secuencia: el Niño dormido en brazos de Juan, la genuflexión de los hombres en el barco, la niebla que se levanta, Vicente descendiendo, el cable del barco rompiéndose, el encuentro de la cabaña, la apoyatura en las piedras, la pelea de hermanos, la pasividad de Santi, la elección de María de no convivir con su esposo, el acoso de los hombres, el acercamiento de Juan y María, la huida de los hombres al mar, el mar picándose, María se apoya en Juan mientras Tiburón la acerca a él.

El lenguaje ‘convierte a la semiótica en una teoría de la acción’, es decir, que, además de servir para comunicar, transforma el mundo. Podemos interpretar los diversos sistemas de signos que componen el sentido global de la obra, atendiendo a las distintas acciones. En este caso, el autor utiliza el método inductivo. Conocemos el significado que nos quiere comunicar. Debemos ir recopilando los múltiples elementos que ha ido sembrando a lo largo de la pieza para recolectarlos, unirlos e interpretarlos juntos, no de manera aislada, con el fin de obtener la significación total.

Fabbri defiende la existencia de una hermenéutica semiótica, que estudiaría, a partir de los cuatro niveles de la semiótica (empírico, metodológico, teórico y epistemológico), los distintos sistemas de signos diferentes de la lengua. Estos sistemas de signos pueden hablar de sí mismos, interpretarse a sí mismos, pero también interpretar a otros sistemas de signos. Como un cuadro que hable de otro cuadro, interpretándolo y explicándolo de alguna manera, o música hermenéutica, un cine hermenéutico, etc.

3.2 Importancia del director de escena: la figura del transductor

En el proceso de creación del espectáculo hemos tratado el tema del director de escena. Este es importante desde el momento en que el texto teatral pasa a ser interpretado por aquel, y representado para un público. El emisor se multiplica, ahora son el autor, los actores, y el propio director. El escritor crea, el actor expresa y el director interpreta. El receptor es también complejo por cuanto que recibe distintos estímulos a la vez: voz, símbolos, gestos [...]

Ionesco cree que todo reside en el texto escrito. La significación aparece de lleno en él, por lo que la figura del director de escena entorpece la comprensión del mismo. Sería como desdoblar al autor. Resume así la situación:

Au théâtre le metteur en scène, personnage à peu près inutile, sauf en tant que régisseur, est aussi néfaste. C’est une sorte de doublure de l’auteur. Une mauvaise habitude veut que souvent, le metteur en scène puisse considérer que le texte n’existe pas ou ne compte pas; il veut faire une mise en scène en se servant du texte au lieu de servir de texte tout naturellement, ce qui est la chose la plus logique puisque l’oeuvre est dans le texte, puisque les intentions sont dans le texte, cet univers-là est l’univers du texte [...] (Jacquart, 1974 : 20).

Maeterlink (Bobes, 1991: 68) opina que hay muchas obras que no son susceptibles de ser representadas. Perderían parte del misterio que adjudicamos a ciertos personajes en nuestra imaginación:

La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. Lear, Hamlet, Othello, Antoine et Cléopâtre, ne peuvent être représentés; il est dangereux de les voir sur scène. Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous [...] Le spectre d'un acteur l'a détérioré et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves [...] Tout chef-d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence de l'homme [...] L'absence de l'homme me semble indispensable.

Frente a esas actitudes *intelectuales o pseudo-intelectuales*, en palabras de Ubersfeld, se puede ver una reacción que, naturalmente, parte de los directores de escena, tendente a minusvalorar, e incluso rechazar, la palabra y a privilegiar los signos no verbales de la escena, sobre los que el director tiene plena competencia. Esta corriente se inicia a principios del siglo XX, con directores de escena como G. Graig, A. Appia, y llega a su extremo con A. Artaud. Uno de los detonantes de esta corriente es el descubrimiento de sistemas sémicos, como la luz con sus posibilidades expresivas, descriptivas y simbólicas. El enfrentamiento texto/representación se plantea aquí como una especie de desafío entre las posibilidades del lenguaje escénico no verbal y el lenguaje verbal. Para Artaud, el lenguaje teatral debe crearse espontáneamente en escena, es decir, sin pasar por un texto previo. Pero parece haber contradicciones en sus planteamientos, entre otras cosas cuando asegura, páginas después, que sus espectáculos «en manera alguna quedan librados al capricho de la inspiración inculta e irreflexiva del actor» (Artaud, 1964: 111). Además, su idea de teatrovida condena el teatro, según Urrutia (1975: 276), a la destrucción:

(Este teatro) existe mientras no existe, mientras se va creando. La simbología teatral se autentifica paulatinamente, el signo se aproxima cada vez más al referente; en la determinación del proceso, el teatro se ha autodestruido, ya no es teatro; es nuevamente vida. Por supuesto, el director de escena pretende ser un creador, y de ahí que, más o menos abiertamente, se declare partidario del teatro autónomo, independiente de la literatura considerando a ésta nada más que como forma de pre-texto.

Ese primer texto se convierte después en otro bien distinto, el texto espectacular. El cual se realiza a través del acto de la representación. El dramaturgo Max Frisch (Stücke, 1962: 348) dice de cómo se interpretan sus obras:

El descubrimiento de que nuestra lengua, la lengua escrita, no es sino un cañamazo que ofrece toda una suerte de posibilidades, es el conflicto que reservamos siempre para las primeras repeticiones: descubrir la ambigüedad de lo que se ha escrito.

Luis Araquistáin, (1930: 256) opina que «no habrá en España un teatro de calidad hasta que no haya un director de escena». Según recoge J.J .Plans (1990: 85) Margarita Xirgu pide a Casona que dirija *La sirena varada*, puesto que él conocía la obra mejor que nadie.

Yo no tenía autoridad, ni experiencia para admitir tan grave responsabilidad. Agradecí de corazón su gesto y me limité a hacer indicaciones que en todo caso fueron aceptadas sin discusión¹¹. A los meses se estrenaba en Madrid, París y Milán casi simultáneamente.

Sin embargo, nuestro autor había dirigido con bastante éxito el Teatro del Pueblo desde 1933. Era un teatro ambulante, marco excelente para la realización de sus ideales, tanto artísticos como pedagógicos, humanos y españoles. El teatro del Pueblo -teatro y coro- lo formaban unos cincuenta muchachos y muchachas, estudiantes de las distintas universidades, facultades y escuelas. No cobraban nada, y además, se llevaban la comida de casa. También recorría los caminos ‘La Barraca’, «cuya misión principal era hacer giras por el país y presentar a los españoles que nunca habían estado en un teatro «todas esas famosas obras antiguas que los extranjeros encuentran tan extraordinarias», como Lorca dijo en una entrevista en 1932 (Brown, 1974: 195).

Hubo mucha gente que creía que iban a divertirse. Las ‘Misiones Pedagógicas’ fueron una fundación del maestro Manuel Bartolomé Cossío, cuyo libro sobre El Greco era bien conocido. Casona dijo de él:

Era un hombre muy viejo, de setenta y muchos años, cuando yo le traté. Estaba tendido sobre una tabla, con el cuerpo escayolado. Debía de padecer alguna enfermedad de columna vertebral. Estaba como en un potro de tortura; pero que él llevaba con una sonrisa maravillosa, como si no existiera en su cuerpo ni el dolor. Vivió siete u ocho años más. Una de sus creaciones fue el teatro popular. Había millares de aldeas en España que no conocían el teatro, porque no lo habían visto nunca. Don Manuel me decía: «¿Tú no dices que te sacudió el teatro la primera vez que lo viste? ¿No me contaste que aquella noche en que viste la primera representación teatral no pudiste dormir? A los campesinos debe producirles algo igual. Hay que hacerlo». Y lo hicimos [...] ‘La Barraca’ iba a poblaciones castellanas que tenían un teatro un poco decente, un poco sin cultivar, o de malos repertorios. Allí

¹¹ La dirigiría Cipriano Rivas Cherif.

daban Lope bien presentado, modernamente hecho. Nosotros íbamos a llevar el teatro a los campesinos analfabetos que no sabían lo que el teatro era y que, por tanto, lo veían por primera vez. Por esa razón nuestro repertorio tenía que ser forzosamente más simple, piezas cortas con música y pequeñas danzas. Lo difícil era crear este repertorio, que no existía. Así pusimos en escena los *Juicios de Sancho Panza en la Ínsula Barataria*, y otras cosas que estábamos seguros que iban a merecer una atención del pueblo, del pueblo auténtico, del pueblo aldeano, del pueblo sin libros, del pueblo virgen al que le llegaba por primera vez el teatro [...] Durante los cinco años en que tuve la fortuna de dirigir aquella muchachada estudiantil, más de trescientos pueblos en aspa desde Sanabria a La Mancha y desde Aragón a Extremadura con su centro en la paramera castellana, nos vieron llegar a sus ejidos, sus plazas o sus porches, levantar nuestros bártulos al aire libre y representar el sazonado repertorio ante el feliz asombro de la aldea («Margaritaxirgu.es». Consulta: 15/9/2015).

El Teatro del Pueblo creaba a su paso bibliotecas en las escuelas o lugares a propósito, se distribuían fonógrafos y colecciones de discos de música clásica y popular. En sesenta pueblos se exhibió un museo ambulante, formado por reproducciones de obras maestras de la pintura de todas las épocas, procedentes en su mayoría del Museo del Prado. El Teatro fue dirigido por Alejandro Casona y el Coro por Eduardo Martínez Torner. Los encargados llevaban un tabladillo de fácil montaje, de cuatro por seis metros, que rápidamente era ensamblado por los propios actores.

Casona se niega, pues, a dirigir su *Sirena*, en 1934, pero dirige y monta todo lo que representa en España a su vuelta en 1962. Según recoge Federico Carlos Sáinz de Robles en su introducción a las obras completas (1961: 30) que Casona dirige todas sus obras que se representan en Madrid, excepto *El Caballero de las espuelas de oro*, *La sirena varada*, *La celestina* y *Las tres perfecta casadas*. Pero *La dama del alba* la dirige José Tamayo cuando la estrena en el Bellas Artes.

En su entrevista a Bernard Dulsey, en Madrid en octubre de 1964, el autor opina que «en el teatro, el autor es la jerarquía suprema; el director ha de limitarse a traducir lo más fielmente posible su pensamiento. Por el contrario en el cine la jerarquía máxima es el director» (Gómez-Santos, 1962: 13).

Continúa el maestro opinando sobre la catarsis del teatro, que considera igual de importante en la tragedia y en la comedia.

Mientras que hablamos del drama estamos refiriéndonos a algo individual y cuando hablamos de tragedia estamos refiriéndonos a algo universal, algo colectivo; es decir, que un hombre, en cuanto sea solamente Juan González y el problema sea Juan

González, es un drama. Este hombre en cuanto represente o encarne una pasión- los celos, por ejemplo, el amor; o en cuanto encarne las virtudes de un pueblo o de un momento histórico, o de una familia- entonces se convierte en una tragedia. Una tragedia, creo, que hayan sentido colectiva (*Ibíd.*, 49).

Si mantenemos la ausencia de representación que preconizaba Mallarmé, la comunicación que se genera desde el momento de la creación entre autor y espectador, desaparece. Así como entre espectador y actor, suponiendo que la haya. ¿Existe realmente o el actor es mero mensajero y voz del autor? Bobes (1991: 39) ahonda en la cuestión y concluye que no la hay porque siempre son los mismos el emisor y el receptor. Admite que si existe es ‘con un sentido único’. Lo que sí hay es dialoguismo, desde el momento en que el receptor podría ser también emisor, y podría dialogar, aunque de hecho no utilice esta forma lingüística, con el emisor. «Los aplausos o la acogida de la obra no son formas de diálogo entre actor y espectador porque no afectan a los diálogos dramáticos», arguye.

Nosotros creemos que sí existe. Llámesele dialoguismo o comunicación, la cuestión es que se forja una relación muy estrecha entre actor y espectador. Ahí reside el quid de la cuestión dramática. Un mismo texto dramático puede ser ejecutado por diferentes actores. Y al espectador puede o no gustarle cada nueva representación. Difícilmente entablará gustoso un espectador esta relación si el actor o actriz no es santo de su devoción porque crea que no interpreta bien o no sabe actuar. Casona actúa una vez, siendo consciente de que no lo hacía bien. Ante la pregunta que le plantea J.J. Plans (1990: 77) de si era buen actor, contesta:

Francamente, opino que muy malo. Dirijo bien y sé cómo conducir a los actores pero yo, en escena, malo [...] No obstante, en Colombia, actué durante doce días en una compañía [...]. La experiencia satisfizo y llegué a interpretar doce papeles.

La comunicación entre autor y espectador, a través de la interpretación y semiosis del actor, y del director de escena, quizás no se vea afectada, pero sí la entablada entre el espectador y actor. En la época que nos ocupa, cuando Casona empieza a escribir y a estrenar, las compañías se basaban en una diva, generalmente, que tenía ese poder de comunicación con el público, representase lo que representase. La mayor parte de las obras de Casona las estrena Josefina Díaz, con cuya compañía (Díaz-Collado) marcha Casona a ‘hacer las Américas’. De hecho, el autor escribirá en su etapa en Murcia, junto con su compañero Salvador Ferrer *El otro crimen*, para Juanita Azorín, *la Juglaresa de Castilla*, de la cual nadie tiene, hasta el momento, documento alguno.

Casi no contaba la figura del director de escena, la comunicación o conexión se establecía directamente entre actor y espectador. José Díaz Fernández defiende que el teatro que vendría con la República habría de ser un ‘teatro de masas’; el drama se basaría en la dialéctica de la realidad en sí, convirtiéndose el espectador en coautor del mismo (Díaz Fernández, 1985: 138 y ss.). El autor reclama la renovación del teatro, arguyendo la necesidad de un ‘cambio del espíritu público’ que prepare los cambios necesarios para hacer posible la lucha social. De aquí se extrae que la comunicación actor- espectador fluye. Díaz pretende que el mensaje que el actor comunica al receptor provoque en el primero una reacción¹².

El misterio del María Celeste se estrenó en Madrid meses después de ver la luz en Valencia. Él nunca quiso incluirla en las dos ediciones de Obras Completas que preparó con esmero Federico Carlos Sáinz de Robles.

Carmen Bobes (1989) avanza en qué se sustantiva la pragmática de la comunicación literaria, a saber, en expresión, significación, comunicación, interacción e interpretación. En 1994, Jesús García Maestro añade un sexto proceso: transducción. Es lo que ella llama *feedback* refiriéndose al director de escena.

Así el esquema de la comunicación cambia, incorporando una nueva figura:

Emisor>mensaje>intermediario>receptor

La transducción, posterior a la interpretación del mensaje, representa la transmisión al emisor (o a otros destinatarios) de la transformación que, en el acto de su recepción, el sentido de ese mensaje ha experimentado merced a la competencia de un receptor especialmente cualificado, actúa como medio de verificación, cambia el texto desde el momento en que es enunciado, desde el momento en que es percibido por el oído, cambia el estatuto. Es una ‘transubstanciación en el significante’.

¹² Para ahondar en el tema, véase la magnífica comunicación presentada por Manfred Lentzen en el X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1989) «En torno a la discusión sobre el teatro en España a principios de los años treinta», 43-51.

La finalidad de la antropología consiste en ampliar el universo del discurso humano. Desde luego, no es esta su única finalidad, también aspira a la instrucción, al entretenimiento, al consejo práctico, al progreso moral y a descubrir el orden natural de la conducta humana; y no es la antropología la única disciplina que persigue esta finalidad. Pero se trata de una meta a la que se ajusta peculiarmente bien el concepto semiótico de cultura. (Geertz, 1991: 26).

4 TRABAJO DE CAMPO: UN VIAJE A TRAVÉS DEL PROCESO CREATIVO DE *EL MISTERIO DEL MARÍA CELESTE* EN EL ÁMBITO DE LA HERMENÉUTICA SIMBÓLICA

En este apartado de nuestro trabajo explicaremos la aproximación que haremos a la obra de Casona desde la perspectiva de la antropología simbólica. Comenzaremos analizando el aspecto de auto sacramental de *El misterio del María Celeste* y *Siete gritos en el mar*. Continuaremos detallando la ‘pedagogía del alma’ utilizada por el autor, para pasar a estudiar su técnica en el proceso de creación. Posteriormente caracterizaremos cada personaje para identificar a cada uno con su pecado particular.

4.1 De su aspecto como auto sacramental del s. XX: división de pecados realizada por el autor y ejemplificación con sus propias obras

Casona conocía muy bien la obra de Calderón, es más, lo descubrió siendo un niño. Deseaba con ahínco tener en sus manos ese ejemplar familiar todavía vetado para él por ser demasiado pequeño. Marino Gómez-Santos (1962: 13) recoge sus palabras al respecto:

El primer libro serio, que me deslumbró, fue *La vida es sueño*, de Calderón, que tenía mi padre en una vieja edición. La guardaba como un tesoro, con miedo a que sus hijos la alcanzáramos. Aquel libro me daba la sensación de que debía tener algo prohibido.

Federico Carlos Sáinz de Robles cree que a causa de esta lectura, junto con la asistencia a su primera obra teatral *-La loca de la casa*, de Galdós-, «le brotaron –ya para siempre acuciosos, irresistibles- sus deseos de escribir obras que pudieran ser representadas sobre el escenario. Y aún de estos años datan sus primeros apuntes escénicos» (Sáinz de Robles, 1977: 12).

Son múltiples los autores que observan una semejanza en el tratamiento de la realidad/fantasía entre el teatro de Casona y el de Calderón. Entre ellos, los profesores Balseiro y Owre (1955: 24-25), de la Universidad de Miami. Ambos defienden la poeticidad de su teatro, justificándola a través de dos características del mismo:

[...] by the creation [...] of a romantic atmosphere in which fantasy and illusion produce a delightful fiction capable of banishing common sense [...] beyond the frontiers of time and space [...] and [...] by metaphors and other images... or by warmly human emotional stimuli [...] Something akin to this is to be found in the even more frequent similarities and repetitions in the works of Calderón.

El autor escoge de entre las obras calderonianas, entre otras, *El dragoncillo*, para representarla en el teatro de las Misiones Pedagógicas. Recuerda el día que estrenaban en Sanabria la actitud primera de desprecio o falta de atención de un espectador, que comenzó a fumar un cigarrillo de liar. Todo lo que hacía era sacarse las hebras del tabaco de la boca. Cuando terminó la obra se le había pegado la papelina al labio; ni siquiera lo había encendido, absorto en lo que en el escenario acontecía. Cuando acabó la representación sintió una especie de sobresalto.

Quizá de esa afición suya a leer a Calderón, surge la necesidad de plasmar en una obra las enseñanzas y presupuestos del auto sacramental. En él, el autor podría trabajar a fondo las pasiones humanas, dando rienda suelta a los pecados y las culpas que aflijan a los personajes. Una vez confesados estos, ya están listos para ser redimidos, si poseen fortaleza de espíritu. Federico Carlos Sáinz de Robles (1977: I, CL) cataloga, de auto sacramental *Siete gritos en el mar*:

[...] me parece la más profunda obra [...]; aquella en que las ideas simbólicas irrumpen con mayor y con mejor verosimilitud en el diálogo, ya patinadas de poesía, ya envueltas en la satírica intención, ya como directas acusaciones sociales; aquella en que la insistencia filosófica y la intención moral aumentan y enraízan la tensión dramática. Casona apunta tímidamente la suposición de que llegue hasta uno de los géneros dramáticos más originales y fecundos del teatro español: el auto sacramental. Pero si Casona, por modestia, no se decide a creerlo así, yo afirmo categóricamente

que *Siete gritos en el mar* es una interpretación moderna, audaz y feliz, del auto sacramental.

Está clara la intención pedagógica del auto. Este pretende hacer inteligible un principio o verdad, inalcanzable con palabras para el pueblo llano. El auto enseña, es por ello que el maestro lo elige como forma de vehicular su simbología. Es ideal para lo que él quiere transmitir. Carrasco Muñoz (1978: 22) recoge sus palabras: «Quiero que eduque y distraiga». El máximo ejemplo de su teatro pedagógico es *Nuestra Natacha*, obra plenamente moralizante, aunque algunos críticos la considerasen cargada de ideas políticas, como Torrente Ballester, que la cataloga de «desagradable por su partidismo».

En ella, Casona cuestiona la manera de educar a los jóvenes rebeldes o problemáticos. La historia se centra en los denodados esfuerzos que hará Natalia Valdés, antigua alumna del reformatorio de las Damas Azules, para cambiar las líneas pedagógicas aplicadas al mismo. Demostrará que se consigue más con amistad y comprensión que con mano dura y castigos.

4.2 La pedagogía del alma

El dramaturgo desarrolla durante años una labor didáctica en las Misiones Pedagógicas. Estas surgen ante la necesidad de hacer llegar a todas partes un trocito de sabiduría, de entretenimiento intelectual. En ese periodo de tiempo se dedica a escribir varias obras para llevarlas en el repertorio, sobre todo farsas infantiles. Entrambasaguas (1950: 35) lo considera un «pedagogo con vocación arrolladora de dramaturgo». Cree que mantiene «a través de toda su producción dramática, salvo rara excepción, un espíritu docente».

Esto se hace patente en la mayoría de sus comedias. En *Prohibido suicidarse en primavera* se nos enseñan las causas psicológicas de los deseos de suicidio. En *Romance en tres noches*, los vicios de la ciudad y las consecuencias de consumir drogas. *La barca sin pescador* aporta una lección magistral sobre la dignidad humana. *Los árboles mueren de pie* y *La sirena varada* que a veces es mejor optar por la realidad, enfrentarla y dejar de luchar contra ella: aceptarla. *El misterio del María Celeste*, *Siete gritos en el mar* y *Los árboles mueren de pie*, que las segundas oportunidades son válidas. Todo pecado se puede redimir, toda culpa se puede

enmendar si se actúa movido por un interés poderoso: el amor. Este es el gran legado del maestro.

Cuando inicia una de sus Misiones en 1933-34, en Sanabria, se encuentra con un panorama desolador. Dice el autor (Santana, 1966: 113) que el repertorio literario que llevaban se quedaba corto para las necesidades que aquellas gentes padecían:

Esta culminación del más bajo de los niveles sociales, les hace ver la necesidad de ampliar su campo de acción, hasta el momento solo teatro, canciones y poemas, que sí divierten y distraen, pero no llenan el estómago; había que hacer más y se volvió [...] Casona no olvida su profesión de maestro y enseña a los niños las labores de ayuda rápida y con limpieza a poner una mesa [...] «y todo iba adelante: los niños ya acuden a la escuela- y es que el hambre resta niños a la enseñanza, al tener que emplearse en trabajos que ayuden a la familia-».

Hay que alimentar el alma, pero también las bocas. Él era comediógrafo, poeta y narrador, pero ante todo fue maestro. Y como tal, supo detectar las acuciantes necesidades de la población. Una vez saciada el hambre, ya se podía empezar a proporcionar alimento espiritual. «El Casona dramaturgo lleva dentro siempre al Casona pedagogo. Al Casona que amó siempre a la infancia y a la adolescencia y estudió y comprendió sus problemas. Los estudió con afán de educador. Los comprendió con alma de poeta» (Arias, 1966: 84).

Siempre defendió ‘la pedagogía del alma’. El autor ayuda a los personajes, normalmente débiles y vulnerables, a hacerse un alma, a aprender a vivir de nuevo con ilusión, a superar los miedos, a asumir los fracasos, a disfrutar de las segundas oportunidades que les ofrece la vida, o, mejor dicho, a saber generar esas segundas oportunidades. Siempre se pondrá del lado del débil, en oposición directa a los poderosos abusadores.

Es lo que hace Natalia en *Nuestra Natacha*, crea un lugar especial, apartado de la ciudad y sus connotaciones negativas, para ayudar a esas almas maltrechas que conforman el reformatorio, a encontrar su camino, el propio de cada uno. *El misterio del María Celeste* se ocupa de que cada uno encuentre su lugar. El tiempo pone a cada persona en su sitio, y así sucede. Juan tiene destrozada el alma. Su curación pasa por que él viaje por sus recovecos y se redescubra a sí mismo. María le ayudará en tan penoso viaje. Ella siempre ha tenido fe en él. Cree lo que cuenta porque lo ve como verdadero. En realidad sí debe de existir ese paraíso del que tanto habla Juan,

despierto y dormido. Su duda se disipa pronto, y entonces es él quien debe comenzar ese proceso de confianza en sí mismo para poder volver a creerse, a pensar que volverá a ser todo lo que anhelaba. El procedimiento es simple, es el mismo que recoge Pablo Bilbao Aristegui (1961: 130), para *Otra vez el Diablo*, las fases ascéticas de ‘tentación, combate y victoria’.

Si llegó a gestarse en él la pedagogía antes que la dramaturgia es algo que se cuestiona su compañero y paisano Juan R. Castellano. Cuando pasaban las vacaciones (de sus estudios de Magisterio) juntos en Asturias recuerda este que uno de sus pasatiempos favoritos era «el arreglo y representación de juguetes cómicos para entretenimiento de la gente humilde» (1960: 25). Es innegable su tendencia al ‘pedagogismo’, como decía Valbuena Prat (1964: 696), o esa constante tendencia llamada ‘doctrina y pedagogía’ por Sáinz de Robles (1977) desde sus primeros escritos dirigidos al público infantil, como *¡A Belén, pastores! O El lindo Don Gato*. Sus poemas de *La flauta del sapo* o *Flor de de leyendas* también expresan ese deseo de aprendizaje en el otro. Su dramaturgia «manifiesta una intencionalidad educativa, con el impulso de concebir el teatro como medio cultural y formativo o como manifestación de sus ideas pedagógicas» (Lázaro Martínez, 1977: 5).

Era típico en Calderón, el máximo exponente del auto sacramental, iniciar este con una loa, explicando al auditorio lo que iban a ver. De este modo se preparaba al público para que recibiera mejor la obra, la comprendiera y extrajera sus enseñanzas. *El misterio del María Celeste* cuenta con un prólogo comentando lo que van a ‘oír’. De hecho se nos avanza ya el desenlace. Los hombres encontrarán el Paraíso y volverán a perderlo. Se nos va a relatar cómo sucede de nuevo para que procuremos no cometer los mismos errores de los que ellos van a ser protagonistas.

Los autos eran representación del *Corpus Christi*, tradición de tema religioso medieval, nacimiento, pasión y muerte de Jesús. Posteriormente se añadirían nuevos temas, como el culto mariano o las vidas de santos, así como moralidades donde aparecen personificados los vicios y virtudes, en explícita oposición. El auto es un sermón en representable idea. El fin del mismo es siempre igual: la edificación e instrucción para todo el mundo. También era frecuente la elección de temas del Antiguo o Nuevo Testamento.

El misterio del María Celeste aborda un tema del Génesis: la pérdida del Paraíso. Si bien en aquel los actores son Adán y Eva, en este serán varios hombres. La obra nos enseña que hay esperanza para el ser humano. Los marineros y el Capitán no podrán salvarse, no sabrán mantenerlo, pero Juan y María son un ejemplo de tenacidad, de mantenimiento de los valores positivos del hombre y la mujer. Ellos sí podrán recuperarlo para el Niño, símbolo de la esperanza en el ser humano.

Hallamos en la comedia toda la gran temática barroca universal: sueño, naturaleza, amor, soledad, tiempo que lleva a la destrucción, muerte individual, miedo al más allá. El sueño premonitorio aparece representado en la figura de Juan, este anuncia que tras hallarse perdidos, hay marineros que han encontrado una isla de bendición donde todo se da por la gracia de Dios. La naturaleza es parte importante por el papel que juega en la trama. Por una parte, para encontrar la isla debían perderse, y nada mejor, para ello, que una gran tormenta de varios días acompañada de niebla que turbe los ánimos y el rumbo. Por otra, ella es la fuente de alimento para los ‘náufragos’.

El tiempo pasa inexorablemente. Si bien, al principio de la acción eso carece de importancia, o más bien, todos desean que pase para constatar si al cuarto día saldría el sol, como Juan dijo, al final comienza a pesar en las almas de los hombres. Se han perdido en la isla y no hay salvación posible para ellos. La desesperanza hará que uno a uno vayan muriendo en vida, ya nada importa. El más allá se encuentra cada vez más cerca. El desenlace será el esperado: casi todos ellos embarcarán en un viaje sin retorno, hacia una muerte segura. En la isla ya no podrán permanecer, la situación se ha hecho de todo punto insostenible. Si hubieran llegado a quedarse, se habrían convertido en lobos hambrientos de lujuria, gula, envidia e ira. Lobos que se devorarían entre sí. Lo único que los mantiene unidos es el anhelo de una posible salida de la isla, de que pase un barco y los rescate. Ya uno de ellos enloquece, no soporta la presión y se tira al mar a buscar tierra, muriendo ahogado al poco rato.

Con respecto a Dios, en el auto su presencia es indiscutible. Todo se hace por y para Dios. Pero en *El misterio del María Celeste* se llega a cuestionar su existencia, poniendo en duda el concepto cristiano de un orden universal preestablecido. María siempre invoca a Dios, todo se da por la gracia divina. Pero Juan aparece como un nuevo mesías. A medida que se cumple lo que él va diciendo, todos están

expectantes. María llega incluso a darle las gracias por el sol. Cuando las cosas empiezan a complicarse, le pide ayuda a este. El resto de personajes cree a ratos. Sí se dan las cosas por Dios, es un tópico, pero también van contribuyendo a la ‘canonización’ de Juan, llamado como el bautista. El más escéptico de todos es Santi, el capitán, que se apoya más en la ciencia y en su experiencia y la de su contramaestre y amigo, Tomás. Los marineros creen a pies juntillas que lo que Juan dice se cumple, pero le exigen que les saque de la isla cuando el barco se va solo, como movido por Dios. Le culpan de la situación en que se hallan.

Los hombres hacen su voluntad hasta que el ambiente empieza a enrarecerse. En estos momentos, ya nadie apela a Dios. Ni siquiera María. Esta le pide a Tomás que ponga algo de orden. María sabe que con Santi, su marido, no puede contar. El Contramaestre cumple su función, hace de Dios. Todavía él posee parte de la autoridad que Santi ha perdido. Los marineros confían aun en él, en su criterio. A causa de la necesidad intrínseca del hombre de creer en algo, en el momento en que se sienten engañados por Juan, se aferran a aquel. Se los lleva a una muerte segura.

Tomás le dice a María: «respóndame como si yo fuera Dios de veras». Ella no responde directamente, pero tampoco niega nada, él sabe que Juan se le ha «metido en el corazón» y que Santi no es un hombre de verdad, así que se los lleva ‘engañados’; como Dios, él dispone quién va y quién permanecerá en la isla:

MARÍA— ¿A dónde van?

JUAN— En busca de tierra [...] o más mar.

MARÍA— ¿Y nos dejan?

JUAN— Yo hubiera querido que se quedara otro: el que debía. Tomás ha decidido que yo me quedara [...] y Santi no se ha opuesto (III, 16)¹³.

Juan no está de acuerdo con esa decisión, no le parece justo que se vayan a la aventura en una simple barca. Casi seguro que cerca no hay tierra alguna. Quiere ir a contarles a todos la verdad. Tomás le detiene: «Y no te creerán. Ahora necesitan creerme a mí. Todo menos despedarnos delante de María y de su hijo. La primera sangre que hubiera corrido, habría traído un torrente».

¹³ Indicaremos con numeración romana el número de acto, y con árabe la página.

Se marchan pues, permaneciendo en la isla Tiburón, que no ha querido ir, el Niño, María y Juan. Miran cómo se aleja la chalupa. Es la escena final. El mar se pica, María se preocupa, siente frío. Tiburón le aconseja: «No mire usted más a la mar. Lo que pase en ella es de Dios». Lo que ocurra en la isla no. Pertenece al libre albedrío del ser humano. Sostenemos que *El misterio del María Celeste* es un anti-auto porque niega la presencia de Dios, y deja el destino de los hombres en manos de otro hombre, cuestionando el concepto cristiano de un orden universal preestablecido. Ellos cuatro tienen la oportunidad de disfrutar de nuevo del Paraíso, de reencontrarlo. Son los elegidos. El Niño por su juventud, Tiburón por su vejez, María por su inocencia, Juan por su redención.

4.3 La técnica

El poeta se encontraba con un grave problema a la hora de componer un auto. Debía poetizar el dogma o idea de modo que todo el mundo lo comprendiese, tarea nada fácil puesto que implicaba el ajuste de los mismos a las teorías dramáticas. A esto había que sumarle que el público era muy heterogéneo. Desdoblamiento de roles, por tanto para el autor: poeta-pedagogo, como Casona. Este (Balseiro y Owre, 1965: 36) dirá de sus *Siete gritos*:

El interés teatral, naturalmente, no está en las ‘significaciones’ sino en el trazado de caracteres y de dramas y en su constante enlace. La pesadilla de guerra termina ante un horizonte de paz, y cada culpa lleva en sí su propia redención por el dolor y la expiación. En resumen, un auto sacramental con expresión, personajes, preocupaciones y conflictos de hoy.

En las primeras décadas del siglo XX el interés por el auto sacramental se hallaba algo devaluado. Calderón se tenía olvidado, sus métodos no interesaban. Según Alexander A. Parker (1943- 1983: 9). Calderón se hallaba en entredicho y, en parte, desacreditado en España a causa de la crítica incomprensiva de Menéndez Pelayo. En el extranjero, salvo en Alemania, no se le tenía muy en cuenta. La ‘vuelta a Calderón’, que Ángel Valbuena Prat había proclamado con tanto optimismo, no se había materializado [...] «Porque imperaba la crítica realista que no dejaba espacio a alegorías y simbolismos, y un anticatolicismo tanto ideológico como político».

Menéndez Pelayo (1910: 103), sostenía que los autos de Calderón «tienen (menester es confesarlo) toda la frialdad inherente al arte alegórico, la yerta monotonía que comunican siempre al arte las alegorías y las abstracciones». El

romanticismo alemán revaloriza a Calderón al descubrirlo. Apreciaba el uso de la alegoría y el simbolismo. Este gran entusiasmo hacia el autor se debía, en parte, al poeta Eichendorff, que traduce varios autos del mismo. Este los admira y dice de ellos que la concepción cristiana de la vida se halla comprendida en un ‘dogma poético’ que se aplica a todas las manifestaciones individuales de ‘lo terrestre’. Afirma que el simbolismo de Calderón es ‘orgánico’, que todas las cosas de esta vida se elevan al plano espiritual, adquiriendo una significación universal.

En sus autos lo divino en forma humana se apoya en una naturaleza impregnada de Dios, para transformarse en el símbolo de lo supersensible. Los mundos natural y supernatural se funden en el misterio de la poesía. Esta es una de las principales características de nuestro autor, la forma en que mezcla el lirismo con los grandes temas universales. La poesía emana de su prosa en el texto teatral con el fin de acercar sus ideas al espectador. De hacerlas más cercanas y aprehensibles para el gran público.

Creo que la poesía, expresada de diversas formas en el teatro de Casona (con metáforas, imágenes, alegorías o mediante la típica atmósfera de muchas de ellas) se puede detectar en bastantes obras. Un caso típico y representativo me parece *La dama del alba* pero también *El caballero de las espuelas de oro* en varias de sus escenas. Y en el libreto de la ópera *Don Rodrigo* encontramos de nuevo al poeta, al versificador Casona (Rodríguez Richart: *Laratonera.net*. Consulta: 12/08/2015).

A principios de siglo, fruto del afán renovador del 27, algunos autores empiezan a plantearse la posibilidad de escribir al modo calderoniano. Rafael Alberti se atreve con el género y publica *El hombre deshabitado* y Miguel Hernández, epígono de la generación, publica *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*.

Calderón tuvo mucho éxito en su época, llegó a escribir más de 70, algunos con títulos verdaderamente sugerentes: *El gran mercado del mundo* (¿1634–1635?), *El gran teatro del mundo* (¿1634–1635?), *El árbol del mejor fruto* (1661), *Sueños hay que verdad son* (1670), *La universal redención*, *A tu prójimo como a ti*, *La vida es sueño* (segunda redacción) [antes de 1674].

En 1765 se prohíben por distintas controversias. Los principios literarios del neoclasicismo los condenan por falta de verosimilitud y no adecuarse a las normas de tiempo y lugar. No se molestaron en estudiarlos porque de entrada no los comprendían. Permanecen solamente en el siglo XVII en España, porque el espíritu

ilustrado consideraba que el buen gusto refinado que poseían las clases altas estaba vedado al vulgo, y los autos se escribían para este. Por otra parte, se consideraba que representar temas religiosos en la calle degradaba la religión, máxime cuando muchos de los actores de las compañías llevaban vidas moralmente reprensibles.

Ya en el siglo pasado se hacen críticas parecidas a los autos, incluso los extranjeros que acudían a sus representaciones quedaban desagradablemente sorprendidos, no los comprendían. *El misterio del María Celeste* se estrena en 1935, en el Teatro Ruzafa de Valencia, por la compañía de Enrique Rambal. Las críticas no siempre fueron buenas, hasta tal punto que Casona decidió (Díaz Castañón, 1990: 102) que no lo incluiría en sus posteriores Obras Completas:

No he publicado *el misterio del María Celeste* ni *Marie Curie*; fueron obras ‘de ocasión’, hechas a la diablo y sin el menor propósito de permanencia. Las considero borradas de mi repertorio.

El teatro de Calderón tiene mucho de simbología. La temática y los personajes, así como la acción se simplifica para que la enseñanza implícita en cada pieza fuera accesible a cualquier tipo de espectador. Ya no son válidas las acciones complicadas, con grandes saltos temporales, ni los temas argumentales complicados. Todo el mundo debía entender y reflexionar sobre lo visto. Valbuena Prat (1956: XIX) opina que «En esta simplificación se llega a sustituir los hombres por ideas, y por este lado entramos en el teatro simbólico [...], en este momento se dan la mano el teatro pasional y el poético, el hombre y el símbolo».

Así, sustituye ideas por personajes, se eliminan los nombres. Se unen el teatro pasional y el poético, el hombre y el símbolo. El paradigma de esta unión es Segismundo, es el hombre eterno, símbolo del libre albedrío y la injusticia. Pablo, el protagonista de *La tercera palabra* es su gemelo. Criado y ‘educado’ por su padre en el campo, apartado de todo y de todos, tendrá que enfrentarse al mundo real cuando Marga, su preceptora, es contratada por sus tías (a la muerte del padre) para que haga de él un hombre capaz de codearse con el resto de seres humanos que habitan la ciudad. Sus principios, algo salvajes, se verán cuestionados y rechazados de plano por su profesora. En el mundo del que ella proviene no serán válidos. Marga le hace entender que su pensamiento es limpio y puro allí, en la inmensidad de la naturaleza, pero que en la urbe será tratado de sucio e impuro dada la maldad imperante. Ambos aprenden la lección, tomando lo mejor de cada uno.

Calderón crea el auto en un acto único para llevar a cabo la síntesis de la doctrina católica. Se apoya en el contraste del estilo barroco, con personajes antagónicos: culpa, demonio, etc., y algún efecto de humor frente a un plano serio de la acción. Personajes de sus autos son el Gracioso, el Albedrío, el Apetito, la Ignorancia o la Malicia. Al representar en imágenes estas ideas, el autor se basa en la alegoría, es su característica primigenia. Según el hispanista Ludwig Pfandl (1933), los autos sacramentales

Son los únicos dramas verdaderamente simbólicos. Presentan la vida alegórica y, por tanto, perceptible por los sentidos, al conjunto dogmático del Catolicismo; contienen el mundo y la naturaleza, los afectos y los sentimientos, la inteligencia, la voluntad y la imaginación como potencias del alma, la historia religiosa y la profana, el pasado, el presente y el futuro como el conjunto de la Iglesia, purgante, militante y triunfante, bajo el techo protector de aquella catedral de ideas; juntan el universo y la humanidad en una gran parábola.

Los personajes responden a dos arquetipos: historial-alegóricos, que representan lo humano, lo pasional. Y fantástico-alegóricos, simbolizando lo teológico. Shakespeare ha sabido también emplear la simbología dramática subyacente en ellos. Hamlet es el paradigma de la duda entre acto y potencia. Ariel, Próspero y Calibán, se convierten en símbolos en *La tempestad*. En *El misterio del María Celeste* María simboliza la pureza del alma, el Niño la esperanza, Tiburón la experiencia, Juan la redención. Luego demostraremos cómo cada personaje está ligado a una idea absoluta, a un pecado capital, excepto estos cuatro, que son los que permanecen en la isla, salvando sus vidas porque ya han salvado sus almas.

Calibán y Ariel recrean en un nivel simbólico las fuerzas de la dualidad humana: materia-carne, espíritu-aire. Precisamente la Alquimia se propone que el iniciado vaya progresivamente acercándose a lograr en sí mismo lo que sostenía Roger Bacon: «[...] que el cuerpo se haga espíritu y que el espíritu se haga cuerpo» [...] Próspero es la figura de la Alquimia. En manos de la Alquimia están las fuerzas cósmicas de espíritu y materia [...] conviértete en azeado alquimista y tú también podrás ejercer tu dominio sobre ti mismo (Lapoujade, «chasque.net»,. Consulta: 12/06/2015).

Ariel se convierte en el símbolo de lo etéreo, en contraposición al terrenal Calibán. Próspero perdona a todos sus enemigos al final de la comedia, redimiéndose de los pecados cometidos para cristalizar su venganza. «Let your indulgence set me free» pedirá al público en el epílogo. Ideas universales, como en los autos sacramentales, de las que se valdrían otros autores posteriormente. Juan se hará libre de la misma manera, al redimir sus pecados pidiendo el perdón ante sí mismo. Ya la humanidad lo había perdonado en la figura de María, pero necesitaba la confirmación

en su propia alma. Dios también le ha perdonado porque le castiga, según él, haciendo realidad todo lo que sueña o dice. Le da una segunda oportunidad de liberar su alma a través del amor que siente hacia María. Esto es lo que le hará sentirse fuerte para ser de nuevo un hombre.

Perdón, redención, ideas universales que sirven para transmitir ideales universales. Es lo que hace Aimé Césaire, poeta y dramaturgo martiniqués (Antillas francesas), que nace en Basse-Pointe (Norte de la Martinica) en 1913 y funda con Senghor y Damas la revista *L'Etudiant Noir* en 1934. Publica un artículo en el que aparece por primera vez la palabra negritud. Esta implica aceptación, pero también rebeldía y conciencia de ser responsable del destino, historia y cultura de su raza. Césaire (1967) actualiza los personajes shakesperianos en su versión de *La Tempestad* con el título de *Una tempestad*; la pieza está concebida a partir de Shakespeare, pero -precisa bajo del título - *según una adaptación para un teatro negro* (Mah, 1997: 74):

Cuando intento explicar la génesis de mi teatro, admito que si he tenido ganas de escribir para el teatro, es porque yo pertenecía a un país subdesarrollado. Sin embargo, y dicho esto, estoy persuadido de que la obra de arte es universal [...] Persisto en creer que lo que ocurre en África debe interesar a los pueblos de países occidentales. Yo no me dirijo solo a una categoría de hombres, y el teatro, si es un buen teatro, nace en lo particular, lo individual, pero desemboca inevitablemente en lo universal.

Ideas universales, dogmas tácitos a los que recurrirá la humanidad apenas sin darse cuenta de ello. Todos llevamos dentro la semilla de una ilusión, de un sueño, de cómo nuestros deseos y planes para desarrollar las cosas, de la justicia y la injusticia humanas [...], y actuamos en consecuencia. Actualizamos esa pura potencia para convertirla en acto consumado, asumiendo o no nuestra responsabilidad ante lo acontecido.

En los autos sacramentales hay personajes que toman conciencia de lo hecho y mantienen sus decisiones y posturas hasta el final. Unos se arrepienten, otros no. Los que son conscientes de su mal hacer tienen dos opciones: arrepentirse o mantenerse firmes en defender las decisiones tomadas. Los primeros son los que representan los valores positivos del alma humana. Se dan cuenta de que han errado y, a pesar de que no puedan enmendar lo ya sucedido, intentan actuar de otro modo para redimir su culpa. Probablemente lograrán salvar su alma puesto que los pecados serán perdonados. Los segundos arderán en el infierno.

Dulsey (1958: 50) recoge las palabras del autor sobre la diferencia entre drama y comedia:

Los personajes, cuando encarnan una pasión, convierten el drama en tragedia. Porque ya no es algo individual, es colectivo, universal. «Entre la comedia y el drama no hay diferencia que sea radical. Yo creo que hay un intermedio simplemente de intensidad o de nivel [...], la comedia tiene una catarsis exactamente igual que la tiene el drama. Ahora llega esta catarsis por otra vía: por la risa, por la sonrisa, por la sátira».

Muchos de los autos de Calderón desarrollan una única idea filosófica o metafísica, no necesariamente religiosa: el pecado, la culpa, la gracia, la salvación, la redención. Es en este sentido en el que relacionamos su obra con la de nuestro comediógrafo. Esta es abundante en alegorías de ideas metafísicas, filosóficas o pecados; cada personaje puede ser la representación simbólica de un pecado capital, de una idea.

4.4 Caracterización de los personajes de *El misterio del María Celeste*

Los personajes son presentados por el autor en este orden: María: 30 años. El Capitán: 45. El Contramaestre: 38. Juan: 40. Tiburón: 60. Caneca: 28. El Rojo: 29. El Mudo: 27. Vicente: 30. Andrés: 41. El niño: 7. Como observamos, algunos poseen nombre: María, Juan, Vicente, Andrés. Otros apodo: Tiburón, el Rojo y el Mudo, Caneca. Y otros son nombrados en base a la función que realizan: el Capitán, el Contramaestre, el Niño. No se nos indica de ninguna manera cómo es físicamente cada uno. Los vamos conociendo por su manera de actuar y por lo que los otros dicen de ellos.

María es la esposa obediente y sumisa que todo hombre querría en aquella época, pero cuando debe defender lo suyo (su honra y dignidad) sabe enfrentarse a aquel que no cumple con sus funciones. El Niño siente amistad por Tiburón y Juan. María sabe que siente un afecto especial por el último. Cuando encuentran la cabaña, Juan le pregunta si le gusta la isla. María contesta por él: «¡Dile que sí! Dile que le quieres más que a nadie». En la obrita original era una niña. Casona lo cambia para que sea la semilla del hombre completo que crecerá en el Paraíso, aportando esperanza a la raza humana.

Juan es, como su nombre indica, el que está cercano a Dios. A través de su papel, el ser humano se salvará de nuevo. Encontrarán el Paraíso y sabrán conservarlo. No

es la primera vez que el comediógrafo utiliza ese nombre. Santillana, en *Siete gritos en el mar* también se llama Juan. Se encargará de que todos los pasajeros alcancen su redención a través del perdón. Vicente es muy débil. Echa de menos su casa todo el tiempo, hasta que no aguanta más y se nos relata que se tiró al mar. Andrés es el hermano del Rojo. Como el hermano, es violento y lo posee la ira. Tiene mucha experiencia en el mar, lo sabemos porque él cuenta historias y por lo que los marineros opinan del mismo: «Que ese sí que ha visto cosas de la mar». Caneca piensa que ha visto mucho, pero que también inventa bastante. El Rojo, haciendo gala de su color, se enfada fácilmente, incluso alardea de su genio. Vicente nos indica que esta es una de sus características. Dice que los hombres se ponen rojos cuando se enfadan, y el mar ‘verde sucio’.

Tiburón es hombre mayor «que ha vivido lo suyo». Anima a los hombres a creer en historias de la mar, como en la existencia de sirenas. Respeta a todos y es respetado a su vez porque no se mete en nada. Hace su trabajo y procura no destacar si hay pelea, salvo si algo le parece injusto, como atentar contra la integridad de María. Siente debilidad por el Niño. Tiene buen corazón, antes se quedaría sin comer que dejar sin comida al gato del barco.

El Mudo, como el nombre indica, apenas habla. Economiza la lengua para solo utilizarla en caso necesario. En el primer acto lo único que dice, además de «hum, hum» es «¡Tierra!». En el segundo acto encuentra frutas y piedras brillantes. En lugar de contarlo, las enseña. Pero sí contesta a la pregunta de si está contento que le formula María: «Mucho»-responde. También lo hace para ofrecer a Juan dos piedras metálicas: «¡Hum! [...] Para usted». Es el primero y único en mostrar algo de agradecimiento. En el tercer acto es capaz de gritar «¡Aquí, aquí! » a un barco que pasa a lo lejos.

Caneca es un borracho. Solo le interesa consumir algo de alcohol para evadirse del mundo y andar flotando en una nube de embriaguez. Desde el momento en que pisa la isla no es capaz de reparar en su belleza ni en las posibilidades que ofrece. Encuentra una palmera y se la ‘bebe’, solo quiere hallarse en ese estado. Acuerda con El Mudo acudir a violentar a María.

El Capitán se va desinflando, dejará de ser un hombre de verdad ante la adversidad. Fallará a María y al Niño. Es respetado por el cargo que ocupa, no como hombre. El Contramaestre sí manda de verdad, aunque «no tenga los galones en la manga». Es respetado por todos dada su condición, no por su rango. Será el que resuelva la situación final en la isla.

En el barco la jerarquía está muy clara, el Contramaestre transmite las órdenes del Capitán, aunque a veces se las cuestione porque crea que no son acertadas y por su amistad, y los demás obedecen. Juan ha sido reclutado en el último momento para que haga de cocinero. No trae muy buenas referencias, pero se le da una oportunidad, ya que el que suele cocinar es Tiburón, y no lo hace demasiado bien. María y el Niño son la familia de Santi, y, según usos de la época, acompañan al capitán en este viaje.

María, respeta a su esposo y hace obedientemente lo que él le indica. Él manda, en el barco y en su vida. Cree firmemente en Juan y en lo que predice. Está cosiendo un nuevo trajecito para el niño, pide que le saquen la máquina de coser a cubierta porque en la camareta no se ve bien.

CANECA— ¿Aquí? ¿Pero es que cree usted, de verdad, que viene hoy ya el buen tiempo?

MARÍA— Él dijo que a los cuatro días del ciclón se verían estrellas y que al día siguiente saldría el sol (I, 8).

Al poco rato de estar fuera sale el sol. Justo en el momento en que el contramaestre pone al tanto de la situación a Santi. Los hombres creen ciegamente en Juan, incluso andan pensando todo el tiempo en una isla maravillosa perdida por esas aguas:

CONTRAMAESTRE— [...] ¿No te han venido con el cuento de la isla también?

CAPITÁN— Yo no sé nada.

CONTRAMAESTRE—Pues tu mujer bien lo sabe: y hasta el pequeño: anoche le pillé preguntándole a Tiburón en la cocina. Y los hombres no hacen nada a derechas ni hablan ya de otra cosa. ¿Eso tampoco lo sabías? Nadie lo conoce y creen en él a ojos cerrados. El domingo se le ocurrió salir a cubierta cantando himnos y todos se pusieron de rodillas. ¿A dónde vamos a parar? (*En este momento el día se aclara y un rayo de sol*¹⁴ *arranca fulgor de las guarniciones de cobre y la máquina de coser* (I, 16).

¹⁴ Véase el capítulo 5.1.5 de esta tesis sobre la interpretación de la luz y su simbología.

Ese sol era necesario. Llevaban unos días interminables de mala mar y de nubes. Incluso llegó a levantarse una espesa niebla que no dejaba atisbar nada. María se lo agradece a Juan: «Quiero darle las gracias. A usted, sí [...] Por el sol. ¡Cómo se agradece después de tantos días!» (I, 17). Ella creía ya en él desde el principio, pero ahora tiene la corroboración de sus ideas, al salir el sol se confirma que su postura crédula es correcta: «Fe completa. Y no ahora [...] Yo no necesité verlo curar al Mudo ni tampoco esto de hoy. Igual que mi hijo lo quiso desde el primer día, yo desde el primer día tuve fe» (I, 20).

Este sentimiento y confianza augura lo que sucederá en el desenlace. María optará por Juan, la fe se convertirá en amor. Este ya se encuentra enamorado de ella, pero no puede confesarlo abiertamente, está casada. Al hacer que el Niño sea partícipe de este amor hacia Juan, Casona elimina impedimentos para el desenlace. El Niño quiere estar siempre con él, llega a dormirse en sus brazos. Por otra parte, Santi será algo violento con su hijo en el tercer acto, cuando siente miedo y empieza a llorar. En lugar de intentar calmarlo aportándole seguridad, ordena a María que lo haga callar.

María, como casi todos los hombres, piensa en la isla como en una única esperanza: «Si no hubiera una esperanza para los pobres, ¿valdría la pena vivir?» (I, 18). María es Eva, la madre universal, la única mujer de nuevo en el Paraíso, y ahí radicará el origen del problema, en que solo hay una mujer que pertenece a otro. Los hombres dejarán salir con furia sus más bajos instintos, comenzando a pelear para conquistar su pieza. Forman poco a poco dos grupos: los que creen: casi todos, y Juan. En medio se situarían el Capitán y el Contramaestre. Santi ni cree ni deja de creer, pero se remite a las pruebas. El sol salió cuando Juan lo dijo, cuando ninguno de ellos lo esperaba. Tomás, el Contramaestre, no cree una sola palabra de lo que predice Juan, cree que son casualidades, y que quizá sea un buscavidas. Reprocha a Santi que no vea lo que está haciendo con la tripulación, que hasta su mujer habla de la isla.

Juan cree que no es un hombre de verdad porque se va ganando la vida a costa de los sueños de los otros. Al llegar al barco y ser tratado con respeto por María, se viene abajo, no quiere que crean en él. Él es un mentiroso y no desea que su amada entre en el juego de los engaños.

JUAN— ¿Y si todo lo que yo he dicho fuera mentira?

MARÍA— Usted no miente.

JUAN— ¿Si yo le dijera que todo eso es una historia estúpida soñada una noche de fiebre, que he sido siempre un embustero?

MARÍA— ¿Y es mentira este bendito sol?

JUAN— Es que Dios está eligiendo para castigarme un camino terrible. Desde que entré aquí todas las mentiras se van convirtiendo en verdades [...] Mentir fue el oficio de toda mi vida, mi venganza [...] Y no por maldad. Me dolería que usted me creyese malo. Por eso quiero decirle todo. ¡He sufrido tanto! [...] Miseria, insultos [...] Cuando era niño mi casa era rica y yo estudiaba [...] Un recuerdo de aquellos estudios es lo que me ha servido para engañar.

MARÍA— No lo entiendo. Cállese.

JUAN— En esas miserias, en ese dolor de ir cayendo hasta llegar a ser como la funda de un hombre nada más, solo mintiendo y soñando puede uno defenderse. A los pobres les mentía como a mí mismo: por caridad; a los de arriba, por echarles sobre los ojos una telaraña de misterio que los cegaba y no les dejaba hacerme daño.

Pero Juan sí es un hombre de verdad. Desde ese mismo instante en que toma conciencia de que lo que hace no está bien, de que Dios lo castiga por su vida anterior, intenta ser mejor. Empieza a redimirse para merecer su amor y respeto:

JUAN— Me han cuidado como la vida no me cuidó nunca. Usted más que todos. En tantos años de amarguras esas manos son las únicas que me han recordado las manos de mi madre. Por eso es mi remordimiento mayor. No quiero que usted tenga fe en mí [...]

MARÍA— Fe completa [...]

JUAN— ¡Pues quítese del alma esa fe! Quisiera merecerla por ser de usted, porque usted no sabe lo que está usted siendo para mí. Pero no la merezco. He mentido como siempre [...] El Contramaestre tiene razón.

MARÍA— ¡No! Usted quiere probarme [...]. Mi fe no se quebranta.

Juan está claro que es poseedor de esa extra-naturaleza que ostentan algunos personajes casonianos. Anuncia una isla que es un paraíso perdido, llega al barco ‘lleno de miseria’. Los hombres creen que estaba bebido porque se tambaleaba, la verdad es que no había comido en cuatro días. Los marineros piensan que no es como todos ellos, que es diferente, especial: «Un hombre así no debiera tener que hacer lo que los otros». Intentan defenderlo cuando se le pide que empiece a trabajar de nuevo, ya que se encuentra algo mejor. «Aun tiene intervalos de fiebre». La marinería piensa que es un enviado de Dios, lo demuestra el hecho de que se

arrodillaran a cantar himnos con él. Cuando sale el sol, ya no les cabe ninguna duda. Todo lo que diga Juan se realizará por su obra y gracia. La isla existe, solo es cuestión de tiempo encontrarla, y de perderse aun más en el inmenso mar. Cuando el María Celeste se va, los hombres, asustados, le piden que haga parar el viento. El Capitán pide que le devuelva su barco; Tiburón, un milagro.

Juan teme decepcionar a María, él sabe que es un vividor, un farsante que se aprovecha de la debilidad y miedo de los demás. Con María no quiere que vuelva a suceder. Empieza a amarla y piensa que ella no merece eso. Tras varios intentos de convencerla, ella no transige, confía y cree en él. Le indica que la salida del sol es prueba suficiente de que él no miente, intenta ahora convencer ella a él. Él no miente, no podrá defraudarla por tanto.

Este arduo intento por no dar qué pensar a la persona amada lo vimos ya en el personaje de Mario en *La llave en el desván*. A este le afecta profundamente lo que pueda pensar de él la mujer que ama. Tras ocho años investigando sobre la posibilidad de conseguir reducir toneladas de carbón por un solo balón de gas, reduciendo enormemente los gastos de producción industrial y el tiempo, alguien en la otra punta del mundo ha llegado a la misma conclusión que él, y publicado antes sus resultados. No le afecta tanto esto, que también, ni el haberse quedado prácticamente en la ruina, sobre todo la idea de decepcionar a Susana es la que no soporta. Que ella le vea como un fracasado.

De igual modo, Juan es indolente hacia el sentimiento que provoca en los demás. Cuando llegó al barco nada le importaba. Pero al conocer a María y enamorarse todo cambió. Ahora vive por y para ella; no quiere que ella tenga una imagen equivocada de lo que él ha sido y es: «He mentido. Dígaselo a todos. ¡Que me den con un rebenque o que me tiren al agua, no me importa! No existen islas de bendición. No hay más que esa tierra de miseria que dejamos atrás. ¡Si la hubiera! [...] ¡La vida daría yo por conquistarla para usted!» (I, 20).

El Niño es el hijo de María y el Capitán, representa al hombre nuevo que está por venir. Se lleva muy bien con Juan y con Tiburón. Tiene momentos de intimidad con ambos. La comedia de aventuras comienza con la imagen de Juan y el Niño dormidos: *Al empezar la acción Juan yace sobre un rollo de cuerda con el niño*

sobre el regazo, dormidos los dos. En primer término, Caneca, el Rojo y el Mudo cosen una vela. Tiburón, que viene del castillo de popa, contempla un momento a los que duermen, antes de hablar.

Con Tiburón tiene la confianza suficiente como para dirigirse a él a preguntarle por la existencia de la isla. Así se lo refiere el Contra.maestre al Capitán. Habla muy poco a lo largo de toda la obra. En todo el primer acto, el niño no pronuncia palabra alguna. Solamente asiente con la cabeza cuando, adormilado al inicio del mismo, sobre el regazo de Juan, Tiburón le pregunta: «¿Qué, te estaba contando cuentos?».

En el acto segundo es él quien inaugura la escena. Se abre el telón, dejando ver una cabaña al fondo, enredaderas entrando por la ventana, al fondo vegetación tropical, árboles y el mar: *(Durante unos instantes la escena permanece sola bajo la luz torrencial del sol. Después, el niño la cruza corriendo, penetra en la cabaña, y como si continuara un juego, se esconde y grita).*

Es importante que sea él quien descubra ‘el cabañón’, junto con su madre. El Niño representa la inocencia, su alma no está manchada con culpa alguna. Cuando todos los hombres se dedican a atesorar riquezas, él solo quiere una fruta. Se lleva especialmente bien con Tiburón porque forman parte del desarrollo del hombre completo, él de infante, Tiburón después de haber ‘vivido lo suyo’. Juan es el momento álgido de la evolución, el momento en que se hace hombre completo.

Hablará solo para llamar a su madre, diciendo que tiene miedo. El María Celeste se ha ido mar adentro. Los hombres empiezan a ponerse nerviosos y disputan e increpan a Juan. Ahora lo acusan de haberlos llevado hasta allí. En el tercer acto manifiesta que quiere ir en la barca con los demás hombres que se marchan «en busca de tierra [...] o de más mar». Piensa que van a la vivir alguna aventura divertida, no sabe que ya no regresarán. Sin embargo, él no puede ir, es demasiado peligroso.

Por otra parte, es la esperanza del hombre, sí, en masculino. En la obrita original de Hernández Catá el niño era una niña. Casona decide cambiar el género para ahorrarse problemas, por un lado, y porque la mujer siempre quedará subordinada al varón, por otro. Si María no era inocente, pura, si no la aquejaba ninguna culpa, ¿por qué ese empeño de salvación en la figura del Niño? Los hombres habían de redimirse

por sus faltas pasadas (tripulación y Capitán) o futuras (Tomás), pero María no adolece de ninguna. El autor quiere hacer ver los tres estadios en la evolución del hombre, ya lo hemos visto, no de la mujer, porque esta tenderá a actuar siempre de la mejor manera posible, sacrificándose por los demás, anteponiendo el bien común al individual, salvo excepciones.

El tema del niño como esperanza de futuro aparece en *Siete gritos en el mar*. Los ocho pasajeros de primera se han reunido convocados por el capitán para hacerles partícipes de lo que sucede. Derrumbados por el peso de sus confesiones, esperando que pase el último minuto que agotará el tiempo cedido por el enemigo para su rendición, entra en el salón un pasajero de tercera alborotando y cantando. Quiere ser el primero en dar la buena nueva. Todos creen que la guerra ha terminado, que no van a morir esa noche. La noticia no es esa, es el nacimiento de una nueva vida.

Tiburón tiene 60 años. Está de vuelta de todo. Ya nada le puede sorprender. Quiere vivir tranquilo los años que le queden por delante. Él no es una amenaza para María. Este personaje une los dos grupos de personajes en la isla, especialmente cuando hay dos campamentos, ya en el tercer acto. No es ya un hombre de verdad, es mayor, se abstiene de tomar partido, pero sí defiende a María. Otro personaje de avanzada edad para la época lo encontramos en *Romance*, el abuelo Caifás. Cuando entra en plena noche Elsa a la cabaña llena de hombres que sueñan con una mujer, bajo la mirada de sus ojos viriles, valora la situación y se acerca a él. En el momento en que todos se apresuran a ofrecerle cigarrillos, menos él, no quiere escoger ninguno, y le pide al abuelo. Este niega. Ocurre otro tanto al ir a encenderlo todos. Ante el requerimiento de ella, el abuelo sí le ofrece fuego. Quiere ganárselo porque es el que representa una menor amenaza, se supone que si hubiera problemas, él sabría devolver el sentido común a los demás.

Elsa es una mujer fuerte pero aquejada de una culpa: se dedica a pasar droga de un lado a otro de la frontera atravesando el bosque. Suele hacerlo en absoluta soledad y de noche. En esta pieza será ella la que habrá de redimir sus pecados para alcanzar el amor de Daniel, hombre puro enamorado de ella.

El resto de la tripulación del María Celeste lo conforman hombres normales que no saben hallar el Paraíso, no pueden, pues, disfrutarlo ni conservarlo. No se espera

otra cosa de ellos. El Capitán es el esposo de María, es un hombre incompleto. Aparenta que no cree, pero maniobra a sotavento puesto que ya están perdidos. Eso implica apartarse todavía más del rumbo inicial. Al principio no quiere saber que todos hablan de la isla. Se mantiene al margen, no sabe ver lo que se le viene encima. Es Tomás, el Contramaestre, quien lo pone sobre aviso. No es importante que los tripulantes crean en Juan, lo peligroso es que ya no lo respeten. Y eso es precisamente lo que sucede. Todo es alegría cuando descubren la isla, pero al perder el barco, y con el paso del tiempo, la esperanza, él se derrumba poco a poco. Incluso es pasivo a la hora de defender a María. Esta decide romper su relación con él:

MARÍA — No se conoce a nadie hasta que llega una ocasión como esta. Santi, por ejemplo: es mi marido y lo respeto como toda mujer que ha jurado debe respetar; mi hijo de mis entrañas es suyo [...] Usted no sabe lo que es ver al hombre en quien se creía, ocultarse para comer sin dar de lo que come, tener miedo y no defender a su mujer y a su hijo, como hasta las fieras mismas defienden a su hembra y a sus cachorros. Y además, sus noches de miedo, ya hasta de llanto [...] Ver llorar a un hombre una vez impresiona: verlo llorar siempre, asquea (III, 8).

El Contramaestre sí es un hombre íntegro, de verdad. Amigo de Santi durante años, siempre fiel y a sus órdenes; ahora se cuestiona la manera en que aquel maneja el barco. Deja a los hombres creer las historias de Juan. No solo no se opone a ir a sotavento, da la orden de dejarse llevar más. Tomás se va debilitando ante la actitud de los otros, avisa a María de que sigue siendo un hombre, que puede caer y dejar de serlo. Decide marcharse antes ‘de despedazarse’ ante María y su hijo. Prefiere morir ‘de pie’ antes que desfallecer. Es el símbolo de la fortaleza y superioridad frente a su amigo Santi: «Todos pueden flaquear; usted no. Cuando se es como usted, hay que serlo hasta el fin [...] Usted es lo que no pudo ser el pobre Santi» (III, 7).

Es al que María llama cuando se marchan, en vez de a su marido. Sabe que quien guía la barca es él, no el Capitán. Decide quién debe abandonar la isla y quién permanecer. Deja a Juan porque es, como él, un hombre, y a Tiburón, que no quiere separarse del Niño. El Rojo, Andrés, Caneca y el Mudo representan los instintos bajos y sus debilidades. Lo veremos a continuación, al identificar a cada uno con su pecado. Vicente enseguida se siente débil por la ausencia de casa, huye nadando y se ahoga. Dios va preparando todo para que se desarrolle el drama. No hay viento y el barco se va «como si soplara el demonio» porque Vicente, el vigía, cree que le llaman y lo abandona. Al llegar a la playa, la nave rompe el cable, alejándose de ellos.

4.5 Identificación de cada uno con ‘su pecado’

Según Casona hay ciertos pecados defendibles, salvo los no artísticos, como la Avaricia, «que además de ser una repugnante pasión de viejos, es económicamente indisculpable ya que es el único vicio que no cuesta dinero». [...] «Pero dejando a un lado la Avaricia, que es un caso perdido, y la Envidia, que es su hermana amarilla ¿cómo podría yo ocultar mi respeto por la Soberbia, mi comprensión hacia el gesto dramático de la Ira, mi amistosa disculpa de la Gula» (Arce, 1972: 28 y 98).

Se confiesa aficionado a los pecados, un ‘modestísimo aficionado’, y pasa a hacer su defensa basándose en las más altas autoridades en la materia, «que en este caso serán los pecadores y los santos». En los santos porque los mejores son ‘los que están tallados en madera de pecador’. Para hacer su alegato de defensa se basará en el ‘Código de los poetas’, por esta razón rechazará la división moralista en Mortales y Veniales, dividiéndolos en Pecados de Tragedia y Pecados de Comedia, o Pecados de Shakespeare y Pecados de Molière.

Son pecados trágicos los que representan una pasión humana llevada hasta sus últimos límites: el Odio impulsado hasta el crimen, la Lujuria embellecida por el amor, la Soberbia teñida de púrpura y la Ira manchada de sangre. Son cómicos los que se han quedado raquíticos en el crecimiento sin conseguir pasar de la talla mediana y el vicio doméstico: la Envidia, la Gula y la Avaricia. Siguiendo esta división, en *Siete gritos en el mar*, obra posterior a *El Misterio del María Celeste*, Casona mezcla en su particular crisol elementos cargados con una culpa particular. En un barco, en alta mar, cada personaje representa un pecado o la imagen del mismo. Ante el hecho de saber que esa noche morirán sacrificándose para que un convoy consiga atravesar las líneas enemigas, todos necesitan confesar su pecado.

Zabala representa el Odio porque su esposa era una niña aun y él deseó su muerte para estar con otra mujer, Mercedes. Sentía la mirada del marido una vez que él pensaba en rodear su cuello con sus manos y apretar [...]. Tuvo un sobresalto y una gran decepción, pero tomó su decisión de no seguir viviendo, así no. En *El crimen de Lord Arturo*, este desea matar para salvar a su amada porque el quiromántico le auguró que cometería un crimen sobre un ser querido, y él no quiere que sea Sibila, su prometida.

La Lujuria viene por dos partes: por la de Mercedes Zabala y Hárrison, amantes desde hace tiempo, y por la del Barón Pertus. Mercedes engaña a su esposo porque no deja de beber a todas horas, vive una existencia amargada por su culpa. Cree que así podrá olvidar la mirada de su difunta esposa. Pero es inútil, en el fondo del vaso siempre hay unos ojos mirándole. Pertus presenta a Nina como su esposa, pero no lo es. En cuanto termina un viaje ella debe abandonar su vida de lujo para volver a su lugar, el «hotel de pobre mujer sola».

El Barón cree que ella no está a la altura social que le corresponde para hacerla su esposa, su familia está muy por encima y así ha sido educado. La conserva solamente como amante, y es bastante cruel con ella. La ha insultado repetidas veces, e incluso ha llegado a pegarle. Ella lo tolera porque después de cuatro años yendo de hombre en hombre le da igual, aunque a él lo estima bastante, quisiera ganarse un lugar en su corazón. Ante el tono íntimo de las confidencias de Nina, el Barón se da cuenta de que realmente la quiere. Le pide que sea su esposa y celebran la ceremonia ante los ojos de Dios. Ha expiado su culpa. La Soberbia pertenece por entero al Profesor de Ironía, quien cree estar varios metros por encima de todo el mundo, y, en especial, de sus alumnos. Gastó su juventud en cuatro días, y enseña a los estudiantes que no hay fe en la vida. Salían de sus clases «con el alma seca, como viejos de veinte años». Santillana le acusa de no tener ni siquiera la disculpa de una pasión. Él confiesa que una vez una muchacha lo amó, pero que ese amor no tenía futuro por la diferencia de edad. Él pensaba que era lógico que una chiquilla sintiera algo por su profesor, «como la yedra del árbol», pero no quería ser «un aspirante a marido engañado». Por ello destruye en ella de raíz toda posibilidad de amar: «Ya que no podía ser mía, por lo menos dejarla inútil para los demás. Es otra manera de querer».

La Ira está curiosamente representada por personajes *in absentia*: los padres de Julia Miranda, que la acusan en silencio de la muerte –accidental– de su hermano menor. Salieron a hacer un picnic al bosque. Ella encendió el fuego y empezó a soplar el viento. El hermano pequeño no pudo sobrevivir. Nina Pertus es la alegoría de la Envidia. Era una niña pobre, que se había puesto su único vestido bonito recién lavado. Pasa un coche por las callejuelas de Tánger y la salpica entera de barro. Ella solo tiene tiempo de fijarse en el collar de esmeraldas que llevaba la pasajera, y no parará hasta conseguir uno: «[...] el collar era el fin, el hombre el camino. (*Jugando con el suyo*). Lo que yo no sospechaba entonces es cuántos hombres y cuántas

noches cuesta llegar a un collar de esmeraldas» (II, 54). Nina redime su culpa regalando el collar de esmeraldas, que tanto esfuerzo le ha costado ganar, al pasajero de tercera para que juegue el niño.

La Avaricia viene presentada y representada por Hárison, empresario, millonario y hombre sin corazón. En ese viaje lleva en su equipaje los planos de ciertas armas de destrucción. Es culpable del mal ajeno, posibilita que haya guerras porque fabrica y vende armas. Aunque no apriete el gatillo directamente, su esposa lo acusa delante de todos de ser un asesino. Parece carecer de toda virtud o disculpa. Los otros pecadores actúan por alguna causa ‘justa’: amor, desesperación, hambre [...]. Hárison no. Solamente le mueve el dinero y el afán de poder. «Tengo millares de hombres a mis órdenes en cuarenta países [...] ¡Puedo comprar este barco y el que nos ataca también! ¡Déjeme el aparato de radio un minuto, y todavía vamos a ver quién manda aquí!» (II, 31).

La Gula es un tema menor que aparece en todos los pasajeros a la vez. El capitán ordena al Steward que ponga bastante bebida para cenar porque ha de darles una noticia terrible a todos ellos: esa es su última noche. En nuestra obra encontramos también dos series de personajes: los que representan los pecados más serios y los que son reflejo de los pecadillos de andar por casa, no por ello menos condenables. La gula es, según Casona, el más fácil de defender. «Viene vestido de mujer, como en los autos de Calderón». No es un gran pecado porque no hace casi daño, excepto al hígado, especialmente en su forma líquida, la embriaguez. Es también fuente inagotable de inspiración artística, así como filosófica, recordemos a Platón. El que peca de gula no es culpable de algo grave, el verdadero delincuente no es el que come demasiado -dice Casona- sino el culpable del hambre de los demás.

En *El Misterio del María Celeste* la gula viene representada por varios personajes. Es normal el apreciar la buena comida y bebida, máxime tratándose de hombres de la mar que no recalán en puerto durante meses. El caso más extremo de gula lo encontramos representado en la figura de Caneca, el que, haciendo honor a su nombre, solamente se interesa por la bebida. Esta, opina Casona, es buena, pero en exceso, cuando la sufren casi todos, es malsana. Caneca bebe por mero placer, porque le gusta, y no molesta a nadie; el problema reside en aquellos que usan la bebida para olvidar o para insuflarse valor. El alcohol aporta esa falsa seguridad que

es demandada a veces. Beben el Rojo, Andrés, Vicente, y hasta Tomás, por haber empezado a flaquear. En *Siete gritos en el mar* beben Zabala, y todos. El primero porque piensa que así podrá borrar esos ojos que están al final del vaso. No puede soportar el hecho de que su mujer se suicidase. Los demás, ante las indicaciones por parte del capitán de que les hará falta.

En *Romance en tres noches* Pat se siente culpable. Recuerda el álamo blanco bajo el que cosía su hermana. Piensa en ella, recordándola con angustia, y defendiéndose, nunca la tocó. Álvaro es drogadicto y padece síndrome de abstinencia. Ante la imposibilidad de dormir, bebe para intentar conseguirlo.

Casona considera la Envidia injustificable desde cualquier punto de vista, porque no causa placer al que la siente, sino dolor. Recordemos su definición de la misma: «Mézclese un tercio de vanidad, un tercio de cobardía y un tercio de amor propio. Disuélvase todo en agua de impotencia. Lo que resulta es la Envidia» (Arce, 1972:107). La siente Caín por Abel. Este fue el primer hermano envidioso. El cainismo es un tema recurrente en la obra casoniana. El autor la relaciona con la Soberbia, «la primera solamente ladra, la segunda muerde».

En *La llave en el desván* Laura, hermana pequeña de Susana, debería sentir envidia de ella, pero no es así, casi sucede al revés. Cuando ella le abre los ojos ante el hecho de que ama a su esposo, le dice y recuerda que ha llevado sus vestidos remendados, que no la invitaban a salir, que debía sentarse en la última fila. Susana continúa pinchándola, pero ella no actúa.

En el barco nadie siente envidia, cada uno ocupa su lugar. El Capitán y María comen en la camareta, los hombres en cualquier lado sobre cubierta, pero no hay quejas. Es en tierra cuando surgen los problemas. Uno quiere tener más riquezas que otro; otros no comprenden por qué no pueden tener a María. Envidian al Capitán porque la posee, ellos la codician, desean a la mujer del prójimo.

La Avaricia viste, como los otros, de mujer, pero no se aprecia en él nada femenino –dice Casona-. Cualquiera de los otros se puede cometer a cualquier edad, este no, este es una ‘pasión senil’.

Los personajes ven las posibilidades de la isla en orden cuantificable, no como el Paraíso, como la isla de la salvación. En cuanto observan las piedras preciosas y las maderas finas, hablan de hacerse ricos, y de cuidar de que nadie pueda arrebatárselos sus riquezas. Santi se mantiene al principio al margen, luego, cuando hablan de reparto, sí toma parte. Juan no se pronuncia, ni el niño, que prefiere una fruta a un trozo de oro. Tampoco hablan de riquezas Tiburón ni María, que dice que no quiere nada. Santi le recuerda que para decidir eso ha de consultar primero a su marido. Los dos hermanos son como caínes, así los llama Casona, pretenden matarse por dinero,

La Avaricia es uno de los pecados dinámicos. Estos llevan en sí mismos el germen del siguiente movimiento, producen un efecto que a su vez tiene una causa que produce otro efecto, obligan a actuar. Quizás por eso Casona recurre a él a través de uno de sus efectos más comunes, la traición. Traiciona Santi a María al permanecer impasible ante los acontecimientos que se precipitan, en *El Misterio del María Celeste*. Ante el hecho de que el barco se haya ido y se hayan quedado solos en la isla, en principio, desamparados, el Capitán hace que recaiga sobre Juan toda la responsabilidad. Él es el que les ha llevado hasta allí: «La culpa es tuya, toda [...] ¡Engañador! ¡Canalla!». Los hombres se agrupan detrás del Capitán, ‘por instinto’, quieren hacerle daño. Se interpone Tomás diciendo que ahí ya no hay ley que valga, «[...] Mejor dicho, empieza otra ley y manda el que puede».

En ese momento empieza a dar órdenes a todos, incluido Santi, que no protesta. Es en ese instante cuando este pierde la poca autoridad que tenía. Está claro que los marineros lo respetaban por su cargo. Cuando Tomás le increpa, lo desprovee de su halo de poder, dejando al desnudo al hombre, o a lo que aflora de él. Santi no se atreverá ya a enfrentarse a nadie. Cuando los hombres intenten forzar a María, no la defenderá, estará lejos. Traiciona a María, traiciona a su hijo, traiciona el término Capitán, y se traiciona a sí mismo, demostrándose que no es un hombre de verdad. ¿Qué esposo marcharía a buscar nuevas tierras dejando a su mujer y su hijo indefensos en una isla perdida, con la sola compañía de dos hombres?

Estando en la isla y con el barco desaparecido, deben hacer dos campamentos para pernoctar. Finalmente, y ante la sola presencia de ella como representante del sexo femenino, les queda absolutamente prohibido subir al campamento de arriba a todos

los hombres salvo a Tomás, que es el que manda, Santi, que se supone que comparte casa con su familia, y Tiburón, que no ofrece peligro alguno. Ante las tentativas de llegar hasta ella de Caneca y el Mudo, Santi no hace nada, cuando debería defenderla aun a costa de su propia vida. Cuenta Tiburón que quien expulsó al Rojo «que no tiene nada de cobarde», a empujones fue el Contraamaestre, no su esposo.

Traiciona el tío Roldán a Pablo en *La Tercera Palabra*, ‘administrando’ la fortuna que dejó su padre al morir. Además es, junto con Julio, abogado, responsable de una traición aun mayor. Pretenden hacerlo ingresar en un manicomio alegando que el padre no estaba muy cuerdo al dejarlo incomunicado con el resto del mundo, en el campo; sin saber leer ni escribir, ni a estar en público, ni a interactuar con los demás.

Traiciona el Otro de *Los árboles mueren de pie* cuando fuerza la caja fuerte del Abuelo para robarle. A él, que se lo hubiera dado todo solamente con habérselo pedido. Y vuelve a traicionar al exigir dinero a cambio de no contar a la Abuela en lo que se ha convertido. Traiciona Ramón en *La Tercera Palabra*. A su cuñada Genoveva, que escondió el mismo día en que murió su hermana lo que pudo para salvarlo del despilfarro de él. A su amante, Amanda, por tener otras mujeres en todos los contornos. A su propio hijo, Uriel, que nunca había hablado, porque en vez de intentar acercarse a él por la vía del amor lo intenta por la de la fuerza. Y se traiciona a sí mismo porque él se vanagloriaba de lo bien que se le daban las mujeres, de que siempre las había sometido, del buen matrimonio que hizo [...], pero acaba aceptando las condiciones que le impone Amanda, su criada, para permanecer a su lado; y, lo que es más grave, acatando sus órdenes, si quiere descubrir el secreto lugar donde Genoveva esconde el tesoro.

Alfredo, amigo íntimo y colaborador de Mario en *La llave en el desván* comete doble traición: traiciona al amigo dejando que aflore la Lujuria, teniendo relaciones con su esposa, Susana; y traiciona al compañero infatigable de trabajo robándole la fórmula y vendiéndola al mejor postor. Aparece representado como el perro de ojos de color cobre con el que ha soñado Mario, rabioso, que le mira y le amenaza. Al interpretar este proceso onírico, don Gabriel, médico y amigo de la familia, intuye que solo simboliza algo que sucedió en el pasado, que ahí está la clave que le atormenta, en algo que vivió de muy pequeño, relacionado con la muerte ‘accidental’

de sus dos progenitores. Laura, su cuñada y ‘enfermera’, ve los mismos ojos del perro en Alfredo, iguales.

Mario tuvo un fiel amigo con dos años de edad, Galopo. Siendo tan pequeño, era su amigo inseparable: él, el perro y Anselmo, el guarda de la casa, formaban un buen equipo. Un día, el animal empezó a huir del agua, tenía rabia; Anselmo tuvo que sacrificarlo y el niño lo vio todo, pero lo olvidó. Ahora que su mejor amigo, socio y compañero de trabajo le está traicionando, la parte consciente de su cerebro se niega a reconocerlo, pero el subconsciente, le envía señales de aviso ante el inminente peligro que se cierne sobre él.

Por su parte, Susana también le traiciona, pero arguye que lo hace por amor. Ya no quiere a su esposo y piensa que él ya lo sabe, pero que no quiere reconocerlo. Que no se atreve a admitirlo despierto, que solamente puede hacerlo en sueños, como los cobardes. La esposa está simbolizada en la figura de la mujer vestida de amazona con fusta en la mano y velo en la cara que aparece en el sueño junto al perro. Realmente representa a la madre. La noche en que murió iba así vestida cuando Mario la encontró en el suelo muerta, ensangrentada, bajo los ojos del padre con la escopeta en la mano, antes de huir al galope hacia su muerte, despeñado.

Laura, hermana pequeña de Susana, decide marcharse de la casa en la que cohabitan todos al descubrir que esa admiración que siente hacia Mario no es tal; es amor. Es su hermana la que le quita la venda de los ojos cuando aquella la acusa de traicionar a su esposo. Al percatarse de que las palabras de Susana pueden ser ciertas, opta por una retirada a tiempo. Jamás traicionaría a su hermana, a la que no quiere, pero que tampoco odia, a pesar de ser la segundona. Nunca se había planteado la posibilidad de marcharse porque veía que Mario la necesitaba. Estaba todo el día trabajando, pero últimamente andaba obsesionado con algo, no dormía, no salía apenas de su despacho. Ella sospechaba de su hermana y de Alfredo. Sus temores se vieron confirmados al ver un cable en su maleta rubricado por la firma que publicó el descubrimiento que tanto buscaba Mario. Al verse descubierto, Alfredo quiere huir, no puede afrontar «una culpa tan sucia».

Arturo en *El crimen de Lord Arturo* traiciona a su tía, Lady Clementina, poniendo un bombón envenenado en la bombonera que le regala como remedio contra el mal

de estómago que sufre. Lo hace por amor, porque se ve obligado a cumplir su aciago destino de cometer un crimen hacia un ser querido. Va a casarse en dos días, y el quiromántico le propone que lo lleve a cabo antes de la boda, si no, seguro que acabaría con la vida de su mujer. Le resulta más justo terminar con la vida de una persona mayor, que ya ha vivido lo suyo, y que sufre de vez en cuando terribles dolores. Piensa que, en el fondo, con su muerte cesará su padecimiento.

Fracasado el intento, volverá a traicionar, esta vez a su tío, el Deán de Chichester, hombre mayor y bueno, que lo comprendería, opina Arturo. Tras el nuevo fiasco, se traicionará a sí mismo decidiendo perpetrar el crimen contra su persona. En el momento de intentarlo, aparece el culpable de todo: Podgers. Él se percata de que solo hay un responsable; si lo mata a él, sus problemas terminarán. Lo acompaña al Támesis preguntándole si sabe nadar [...]

Sibila, su prometida, le dice cuando él aplaza la boda por segunda vez, que si quiere ‘destruir’ su boda, no tiene que hacerlo ‘traidoramente’, que lo haga y ya está, ‘lealmente’. Ella se siente engañada, pero le debe muchas horas felices. Por eso decide acudir a su casa de nuevo, para poner las cartas sobre la mesa. Para hacerle entender que ella es una mujer fuerte y digna, que también tiene derecho a pedir y a que le sea dado.

Las tres perfectas casadas ofrece traición en triple plano: por un lado la que cometen dos de los tres maridos hacia sus esposas; por otro, la que solamente una vez consumó Ada con Ferrán, muchos años atrás; por último, la de este hacia sus ‘amigos’, conquistando a sus tres esposas. Jorge, uno de los esposos, justifica su traición porque opina que sus tres esposas son perfectas, y «todo lo que es perfecto es inhumano». Los dos amigos van confesando que han sido infieles a sus mujeres, a pequeña escala. El tercer esposo, Máximo, se jacta de ser «el único hombre de una sola mujer», incluso pide perdón por ello.

En una carta póstuma que lee uno de ellos como albacea, Ferrán confiesa el secreto de su soltería: ha traicionado su amistad, la de los tres, con cada una de sus mujeres. Ellos no dan crédito a lo que van leyendo, asombrados, uno por uno. Jorge lo acusa de ser un cobarde por no habérselo dicho a la cara a todos y esperar a morir para dejar una misiva. Admiraban en él lo que a ellos les faltaba, incluso sus vicios y

su vanidad. Era brutal y cruel. Aciertan a decir que lo tenían como amigo porque le temían, porque no osaban hacerle frente, como en el colegio.

Era un ‘espíritu satánico’, dice Máximo. Se preguntan entonces por qué han de tener en él más fe que en sus mujeres. Asumen la situación y se tranquilizan pensando que solamente ellos saben de esa posible traición. Proponen una vía de solución: traicionarse a sí mismos continuando con el engaño, como si nada hubiera pasado.

Por lo menos, no tan grave. Entre un ridículo y una tragedia, todo marido civilizado prefiere la tragedia antes que el ridículo. Mi proposición es esta: ¿No hemos sido felices hasta hoy con un engaño? Pues bien: seámoslo en adelante con un engaño más: engañémonos a nosotros mismos (I, 710).

Ante esto, los hombres tienen distintas opiniones. Jorge cree que deben obrar violentamente, es su derecho de marido ultrajado. Apela a Calderón y al honor, y se considera distinto al reprocharle Javier sus traiciones a su esposa, porque él es hombre. Enfrenta la situación siendo innecesariamente duro con las palabras que dirige a Leopoldina. Coge una rabieta, a partir de ahora saldrá de noche, dormirá con las ventanas abiertas, y dejará de cuidarse. Se siente un hombre libre. «Vas a ver tú lo que es un hombre»- grita a su esposa.

Máximo defiende su fe en Genoveva. Ni siquiera se atreverá nunca a preguntarle nada, la respeta y la tratará «como una reliquia» que hubieran querido robarle. La fe de una sola mujer honrada vale más que cien hombres como Ferrán. Javier duda entre las dos posturas diferentes. Jorge le hace ver que debería preocuparse más porque tiene una hija. Decide hablar con su esposa, y arreglar las cosas.

Ya hemos visto cómo se halla íntimamente relacionada la traición con la Lujuria. Los personajes apelan a ella para traicionar, justifican sus actos llamándola amor. Realmente este es el pecado estrella de *El misterio del María Celeste*. Los hombres podrían ir sobreviviendo en la isla, ya que hay abundante comida y agua, incluso licor. Hay piedras preciosas, se sienten ya más ricos que nunca. El incipiente temor a que alguien intente quitarles las riquezas, pronto se disipa al constatar que la isla está deshabitada. Pero son hombres. Y no es buena combinación la lujuria y el alcohol. En el Rojo es donde está más arraigada. Lo observamos en el primer acto, cuando Tiburón empieza a contarles las historias que le narraba su abuelo sobre la existencia

de sirenas. También Tiburón se anima pensando en ellas, pero destaca como principal cualidad su espalda, resulta menos brutal al ser casi un anciano. La lujuria en este personaje es casi simbólica porque solamente las recuerda como algo misterioso. El resto de los marineros no son tan poéticos, quieren forzar a María cuando se halla prácticamente indefensa.

El Rojo ya es expulsado del campamento de arriba una vez por el Contramaestre. El Mudo se alía con Caneca para intentarlo, ahora que solo se encuentra arriba Tiburón. Este intenta impedirlo. Grita a María para que cierre por dentro y no abra a nadie. La mujer amenaza con pedir ayuda a Tomás. Sabe que es el único que tiene «lo que hay que tener» para hacer que se marchen. Juan nunca ha subido al campamento, aunque dice Caneca que se ha visto dos veces con María en un regato, abajo. Nuevamente la situación es resuelta por Tomás: *(El Contramaestre llega por el fondo. Basta su presencia para que Caneca y El Mudo se inmovilicen).*

Si es cierto que María se ha visto con Juan, este encuentro ha tenido que ser, por necesidad, a solas, o con el Niño. Eso demuestra que él es un hombre íntegro, que ella no le teme. Jamás osaría intentar nada sin su consentimiento. Por lo que sabemos, tampoco bebe. Todos lo hacen, máxime cuando las fuerzas flaquean. Tomás se enfrenta a Caneca y el Mudo estando bebido. Creen que está enfermo, porque eso es lo que él arguye, pero Caneca grita a Tiburón mientras el Mudo intenta sujetarlo: «Bebo, sí [...] Pero no solo [...] Todos iguales. Y al Tomás se le va a acabar lo del mando [...] ¿Cree usted que él no bebe también? Pues sí. Hoy mismo le he visto. ¡Todos iguales!» (III, 4).

Tomás intenta convencerlos con palabras de que se marchen, de que hay que mantenerse firmes para no ser como animales. Utiliza la razón para no tener que usar la violencia. Sabe que si se los gana ahora, retrasará el momento de destrucción de los ideales humanos. Si no lo logra, será el fin de todo.

CONTRAMAESTRE—Las palabras que has dicho antes, como si no te las hubiera oído, Caneca. Todos hablamos alguna vez de más [...] Y tal vez aciertes cuando dices que somos iguales. Pero hay que luchar contra eso. Mientras me quede un aliento pelearé para que no nos volvamos bestias. Viajes más largos que lo que llevamos aquí hemos hecho y ha habido respeto a la mujer.

Caneca protesta argumentando que ahora es diferente. El barco iba seguro de un lado a otro. Ahora están en la isla para siempre. El Contramaestre esgrime su último argumento, que aun hay esperanza:

CONTRAMAESTRE—Para siempre, no. Ya está la barca hecha, y los días muy claros se ha visto tierra al sur. Quizás estemos al lado de la salvación sin saberlo. Necesitamos guardar toda la fuerza para salir de la isla [...], idos y ninguno sabrá lo que ha pasado.

Las palabras ya no son suficientes para Caneca. Está harto de que le manden. Quiere terminar con todo de una vez. La incertidumbre de qué les deparará el futuro es superior a su entendimiento y paciencia.

CANECA— [...] A cavar [...] A cortar troncos [...] A levantar techos [...] A hacer la barca. ¡Para lo que nos va a servir! Y luego lo de la maldita disciplina [...] ¡Yo no aguanto más! Lo que quiere es cansarnos [...] o que no dé un calenturón como el que le dio a Vicente, [...] (III, 3).

Tomás decide que ha llegado el momento de abandonar la isla, sus fuerzas flaquean, ha comenzado a beber, como el resto. Está cansado de luchar, y teme que la poca voluntad que le queda lo abandone. Hace entrega del revólver a María:

CONTRAMAESTRE— Yo soy hombre también. Tome el revólver. Es mejor. Y ya sabe: al que se acerque que no sea su marido, o que no sea el que usted quiera, sea el que sea, le salta de un tiro los sesos. No se puede vivir así, luchando contra todos y contra uno mismo, que es lo peor. A veces me arrepiento de lo que he hecho. Las bestias son más felices que nosotros.

Cuando la lujuria se viste de amor se producen efectos favorables. El deseo es bueno si ambos lo quieren. Tomás deja abierta la puerta de la libre elección a María. Todos saben que Juan le cae en gracia, y que con su esposo ya no comparte nada, solamente el techo. En el segundo acto, hay un momento en que se quedan a solas Juan y María, en la cabaña, cuando sale el Niño tras haberla encontrado jugando con su madre. Inmediatamente aparece Juan. Todo nos va dando pistas de cómo terminará la historia. Una nueva casa, una nueva tierra, una nueva esperanza, y el hogar abandonado encontrado por los tres. Juan ya le había hablado a María en el primer acto de lo que ella estaba empezando a significar para él. El amor que ella le estaba profesando le recordaba al de su madre. Ahora, ese amor se va convirtiendo en pasión. Juan desea a María, y esta empieza a sentir algo más que amistad hacia él:

JUAN— [...] Ustedes debieron dejarme morir de hambre o de fiebre; hubiera sido mejor. Porque yo también deseo, María; deseo infinitamente más que ellos [...] Es la primera vez que estamos solos de veras. ¿Tiene usted miedo?

MARÍA— ¡Oh, no!

JUAN—No me mira usted de frente como antes [...] ¿Por qué se separa de mí?

MARÍA— ¡Si no me separo! (*Volviendo a su lado*): ¡Qué ha de darme miedo! [...] Aquí tiene mis dos manos de amiga. Y no me asusta decirle que en este momento, a pesar de todo, soy feliz, ¡feliz!

JUAN— No me las dé. Al pisar esta tierra me he hecho una promesa a mí mismo: no sentir nunca más. Yo no soy su amigo, María; por eso no quiero sus dos manos... (*Cogiéndolas de súbito*): Y al sentirlas en las mías por primera vez [...]

MARÍA— (*Retrocediendo*): ¡Juan!

JUAN—Tiene que oírme.

MARÍA— ¡Oh, no! [...] ¡Suelte! [...]

JUAN—Una cosa que no se dice, queda dentro, royendo, quemando [...] Desde que volví a sentirme hombre nada me importó a bordo más que usted, y no me daba cuenta [...] Lo que les hablaba a los marineros era para que se lo dijeran; los cuentos que contaba eran para usted; hasta cuando acariciaba a su hijo veía en él los ojos de usted. Era y es un cariño que sabe lo mucho que usted es y lo poco [...]

MARÍA— Lo estimo; lo estimaré siempre. Pero es una locura; olvide y calle [...] Para el bien de los dos.

JUAN— Aquí no podría. Aquí, sin saber por qué me siento fuerte, como si la isla fuera mía de veras [...] Hay que volver al barco. Tengo que volver a ser allí el último de todos [...] (*A un gesto de ella*): Para el bien de los dos.

MARÍA— ¡Sí! Hay que marchar.

JUAN—Deme usted las manos ahora [...] Ya sin miedo. (*Estrechándoselas lealmente*): Gracias (II, 11).

Lo han dejado todo claro y ya pueden acercarse el uno al otro sin miedo alguno. No es lujuria lo que sienten, es amor. Ese sentimiento aflorará cada vez con más fuerza en los dos. Juan lo demostrará no acercándose al campamento, como ha ordenado Tomás. Ella, al hacer su elección. Ve que el marido es la sombra de un hombre; cuando el Contramaestre decide que él permanezca en la isla so pretexto de que no ha remado nunca, ella no se opone.

La lujuria o pecado de amor es el único por sí solo de redimir a todos los demás. A todos. «Tómese un vicio cualquier, caliéntese a fuego de amor y pronto le veréis convertirse en una virtud. Calentad a fuego de amor a un soberbio y pronto le veréis humilde y de rodillas. Dad amor al colérico y pronto tendrá abierta la mano del perdón». Ya hemos comentado cómo está íntimamente relacionada la lujuria con la traición. Susana, en *La llave en el desván* afronta lo que le pueda pasar por amor. Sabe que lo que han hecho no está bien, ha engañado a su marido, pero ya está hecho, y no lo lamenta porque no lo ama. El esposo, enloquecido, saldrá a buscarla como hiciera su padre cuando él era un niño, con la escopeta al hombro en una noche de tormenta.

Pero la lujuria o deseo puro, pasional, visceral, no es tan poético. Pipo toma por la fuerza a Sirena porque la desea, nadie se lo puede impedir. No la hace feliz y ella enloquece por su causa. Casona opina que el amor solucionaría muchos de los problemas de la humanidad: «Si me pidiera una fórmula para acabar de un solo golpe con todos los pecados capitales, yo reuniría al soberbio y al envidioso, al perezoso y al glotón y al avaro y al colérico, y les diría simplemente: *Enamórate, y estás salvado*».

En *La barca sin pescador*, Ricardo Jordán es el paradigma de la traición. Es un hombre muy muy rico, que nunca ha dudado en traicionar, violar leyes o engañar, si el fin merecía la pena. Encarna la Avaricia en sí misma. Siempre recordaba el hambre que pasó siendo niño, cuando paseaba por los muelles en busca de algo de comida podrida. Parece que en este caso su actitud está justificada. Pero el Diablo le tienta, pretende llegar al culmen de su carrera haciendo que Jordán mate a alguien, es lo único que le falta para doctorarse *honoris causa* en la escuela de maldad. Él no está dispuesto, pero se lo piensa largamente. El problema es que nunca ha conocido a aquellos a los que no beneficiaba o dañaba. Ahora no, ahora ha escuchado un grito de mujer en el momento en que el Caballero Negro le animaba a desear matar a un hombre. Creyendo que lo ha hecho, no tendrá paz hasta que intente desfacer el entuerto que cree que ha causado. Se arrepiente. Eso es lo que importa. Por ello podrá redimir su culpa cuando se percate de que el hombre que murió fue asesinado por su cuñado, que siempre le tuvo envidia. Estela se enamorará de él, dejando que ocupe el lugar que dejó vacío su esposo.

La Pereza es un pecado de los menores. No siempre tiene connotaciones negativas, de hecho, a veces, se extraen cosas buenas de su uso. A Casona le cae especialmente bien.

Viene vestido de mujer [...] hermana de la gula. Yo me declaro aquí públicamente [...] ¡qué digo amigo!; [...] compañero, partidario, prosélito y hasta cómplice de la acusada. [...] No pretendo negar sus culpas, que son muchas, pero no puedo remediarlo: no hago más que respirar el aire de su presencia, y me vence, me domina, me arrastra dulcemente. Si es de verdad, como dicen los filósofos, que la pereza es característica de los pueblos salvajes y de los animales carnívoros, yo me declaro rotundamente carnívoro y salvaje. [...] si va vestida de proletaria, se le llama haraganería; si de bohemia, desidia; si de burguesa, poltronería; si de aristócrata, indolencia.

Juan es, en cierto modo, acusado de ella, al llevar varios días sin trabajar en el barco. Subió a él muy débil y después se puso enfermo. Padeció fiebre y delirios, incluso temieron por su vida. En la isla lo primordial es que no cunda. Un hombre perezoso empieza a pensar, y nada hay más peligroso que un hombre ocioso rumiando sobre la mala situación que le invade. Por esta razón el Contramaestre procura tenerlos siempre haciendo alguna tarea, para que se cansen y valoren el merecido descanso. Para que sientan que su existencia aun tiene sentido, que todavía queda algo por hacer, que pueden mejorar sus condiciones de vida, en definitiva, que sí hay un futuro incierto por el que luchar.

Ricardo, en *La sirena varada* adolece de ella, se aburre y decide escapar de la misma fundando una república platónica, sin pararse a reflexionar lo que puede suceder con las almas de las personas que la integrarán. Él decide dar el paso por desidia, mientras los demás lo harán por necesidad. Daniel porque es incapaz de admitir sus problemas, Sirena por su locura y don Joaquín porque no tiene más remedio.

En los infiernos de *La divina comedia*, Dante reserva círculos para todos y cada uno de los pecados, salvo para la Soberbia. Es el pecado primero de Lucifer, del cielo. Aparece con su cuerpo enterrado hasta la cintura en el infierno de Hielo, llorando mientras devora a Judas.

De Soberbia existen distintos grados, bajando hasta el orgullo, la altivez y la arrogancia, y la vanidad. El orgullo es quizá un pecado no tan condenable y hasta quién sabe si no puede llegar a ser el principio de una virtud. Recordemos la máxima: Vale más morir de pie que vivir de rodillas.

En *El misterio del María Celeste*, Tomás es muy orgulloso, así debe ser un hombre, y defender sus ideas. Santi también lo es, se encara a Tomás en el momento en que aquel le debe recordar quién manda en el María Celeste cuando se hallan perdidos por fin. Han ido a sotavento a causa de la tormenta y la niebla. El Capitán decide ir aun más a sotavento:

CONTRAMAESTRE— ¿Puedo hablar un momento contigo, Santi?

CAPITÁN— ¿Pasa algo?

CONTRAMAESTRE—Nada. Se ha hecho la maniobra. Pero ahora digo yo: ¿Quién manda en el ‘María Celeste’?

CAPITÁN— ¿Cómo que quién manda? Yo.

CONTRAMAESTRE— Pues yo juraría que esta última orden no ha sido tuya.

CAPITÁN— No creo que tenga que pedirte permiso.

CONTRAMAESTRE— Sí señor. Santi. Como contraмаestre y como compañero de toda la vida tengo la obligación de ponerte sobre aviso. Esa maniobra cuando estamos sin rumbo hace cinco días; cuando el temporal nos ha arrastrado sabe Dios hasta dónde. No es el capitán prudente que yo conozco.

CAPITÁN— Yo mando lo que estimo mejor. Por eso soy el único responsable ante los armadores (I, 14 y 15).

Ese orgullo es ciertamente una virtud, les hace reafirmarse en sus decisiones. Santi lo irá perdiendo a lo largo de la obra, trastocándolo por el miedo. Por eso dejará de ser un hombre, no estará a la altura de las circunstancias. Los hombres mantienen también su orgullo. Acatan órdenes, pero protestan cuando ven que la situación se va complicando. Intentan defender lo que creen que les debe pertenecer. Caneca llega incluso a preferir morir ahora, intentando obtener los favores de María, ‘de una vez’, que esperar una muerte incierta en una isla apartada de todo.

En *El Crimen de Lord Arturo Séptimo* Podgers, el quiromántico, está acostumbrado a que le crean y que todos hagan, atemorizados, lo que él ha predicho. En este el orgullo sí llega a ser Soberbia. Esta le conducirá al desastre. Arturo no se dejará engañar tan fácilmente. Caerá en sus redes en un primer momento, para luego dar solución a su problema acabando con la vida de aquel.

La Ira podemos encontrarla en varias formas. Algunas veces es motivo de tragedia y otras provoca la risa. El autor hace su particular división de la misma, según el motivo que la cause:

Dividámosla en sus dos grandes zonas: trágica y cómica. La trágica, inspirada en profundas pasiones, con sus variantes de cólera, furor, homicidio, y suicidio; y la cómica, reducida a sus medidas de ‘andar por casa’ con sus variantes grotescas de berrinche, rabieta y arrechucho [...] Cuando ella arma la mano del protagonista hemos alcanzado la cumbre del drama.

Los hombres sienten ira contra Juan, al que culpan por haberles llevado a la isla. La sienten unos contra otros, por querer atesorar más riquezas que el prójimo. Tomás la siente contra sí mismo, por dejar que sus instintos lo gobiernen. Santi la sufre en el barco, cuando se enfrenta al Contraмаestre en la toma de decisiones; y contra Juan, al que cree responsable de su situación. Cuando deja de padecerla, pierde algo de ese

hombre completo, se abstrae de todo; no opina, no actúa. María, el Niño, y Juan no la aparentan, no pierden nunca los papeles. Solamente Juan se enfada algo, haciendo alarde también de su orgullo cuando se encara con Santi por gritar al Niño cuando llora asustado. Tiburón deja entrever que tiene sangre suficiente en las venas para hacer frente al Mudo y Caneca en el momento en que quieren soliviantar a María.

Arturo, en *El crimen de Lord Arturo* justifica lo que va a hacer porque así no matará a la que será su mujer. Es perdonado, se casará y será feliz. De igual modo, su viejo criado no se plantea si obra mal o no cuando le ofrece su vida a él por lealtad. Al confesar Arturo que debe cometer un crimen para evitar otro mayor le contesta decidido: «¿A quién quiere matar el señor? Yo soy viejo y débil, pero si le sirvo [...]». Se ofrece a aprender a matar, en caso necesario, puesto que no tiene experiencia en ese campo.

Se plantea la cuestión de la responsabilidad moral. Si él ha nacido para ser malo, para cometer un crimen, si es cuestión del *fatum*, la responsabilidad de lo cometido, ¿es suya? El culpable de todos sus males será el quiromántico. El autor así nos lo hará saber haciendo que pague por sus culpas en el desenlace de la comedia, confirmando que no existe el destino, confiando en el libre albedrío del ser humano.

Casona opina que los personajes tienen vida propia, no quiere limitarlos en «ni en su conflicto ni en su solución». Arturo decide qué será de su destino urdiendo un plan tras otro para evitar su mala fortuna. Demostrará con sus actos que en realidad esta no existe, que cada uno va elaborando su propio camino que recorrer. Dulsey (1958: 50) recoge la opinión del autor acerca de la existencia de los personajes:

Yo procuro dejar a mis protagonistas y, en general, a mis personajes la máxima libertad; y me conducen adonde quieren y adonde van y les voy siguiendo [...] Si se me escapan, porque puede ocurrir que yo creo un protagonista y se me escapa. No sé adónde va; entonces lo dejo. Es decir, no sirvo yo para él o él no sirve para mí.

Hasta aquí hemos tratado lo que respecta a pecados representados en personajes, pero hay otros que no adolecen de ningún vicio aparente, eso sí, tienen sus debilidades como seres humanos, y por lo tanto son imperfectos. De este modo, Juan representa la redención posible, así como la humildad. «Yo no sé de cosas de mar», dice cuando Santi le pregunta si estaban lo suficientemente a sotavento. Quiere seguir siendo nadie, «ser el último» en el barco.

La idea de una redención es constante leitmotiv a lo largo del trabajo de Casona. En *Los Árboles mueren de pie* es utilizada como tema *in absentia*, la historia es la siguiente: el señor Balboa pide ayuda al falso Mauricio porque su nieto, el cual abandonó su casa tras cruzarle aquel la cara cuando intentaba forzar su caja fuerte, amenaza con volver con sus miserias. Para la Abuela fue un duro golpe, pues era el único resto de su sangre que le quedaba en el mundo, así que su marido inventa cartas que el nieto ‘envía’; lleva una vida normal en Canadá, se ha licenciado, casado, etc., pero de repente llega un telegrama verdadero anunciando su vuelta.

La verdadera ‘carrera’ en la que es, no graduado, sino doctor, es la del crimen: robos, asaltos, asesinatos, deudas de juego [...] Balboa no ve solución para ocultar la verdad a la Abuela, pide consejo a un amigo y acude en busca de ayuda a una fundación de ‘beneficencia pública para el alma’. Tras hablar con el director, deciden que este se hará pasar por el verdadero nieto, pues el barco en el que anunciaba su llegada ha naufragado y todo el pasaje ha perdido la vida. El nieto pródigo regresa al hogar, la Abuela cree en él, hasta aquí, todo perfecto. Pero el mundo que él habita es muy peligroso, y uno nunca viaja donde anuncia, así que el verdadero Mauricio está vivo y se presenta en la casa como el Abuelo temía, no pidiendo el perdón, sino exigiendo aquello de lo que ‘le privó’ el Abuelo con aquella bofetada.

Balboa intenta detenerle, apela a la vida de la abuela, cree que un disgusto así la mataría, pero no se conmueve, ahora chantajea a su Abuelo: «la vida de la abuela bien vale doscientos mil pesos». Lógicamente es una gran suma de dinero, Balboa solamente podría conseguirla pidiendo a los amigos o vendiendo la casa, como sugiere su nieto, pero eso no lo haría nunca. Lo intentan persuadir Mauricio y su falsa esposa, Marta-Isabel. Es inútil, está decidido a todo. La Abuela sospecha algo al ver al desconocido, ordena que la dejen sola con él, y antes de que él «aseste su golpe» ella le demuestra que sabe. Su nieto no es esa piltrafa, sigue siendo el otro, el falso. Su vida, dice la Abuela, «no vale tanto. Por una sola lágrima te la hubiera dado entera [...] ¡Ni un centavo para esa piel que no tiene dentro nada mío!» (I, 1041).

Así, pues, esa posible redención de Mauricio está presente en la obra, como decimos *in absentia*, porque sabemos lo que ocurrió la noche de la bofetada en el primer acto, nos lo relata Balboa como parte del problema que le acucia. Al aparecer el falso Mauricio en la casa trae consigo esa petición de perdón que nunca se

producirá y que se le concederá de inmediato. Es ya en el tercer y último acto cuando la redención de sus pecados puede hacerse posible, pero ya hemos visto que continuará ausente, no se producirá nunca.

En *Siete gritos en el mar*, sucede al contrario, es tema *in praesentia* durante toda la obra. Ya en el primer acto sabemos que los ocho invitados a cenar a la mesa del capitán van a morir, el resto del pasaje tendrá una oportunidad: los botes salvavidas. Esos ocho pasajeros son culpables, son ‘los siete pecadores capitales’, por ello se les niega la salvación sin antes redimir sus pecados. El octavo pasajero es un periodista, que se encuentra allí en calidad de reportero, pero que no es culpable de nada.

Nos encontramos en la noche de Navidad, el Nalón surca las aguas con todas las luces encendidas. Estalla la guerra, y el navío sirve de señuelo al enemigo para cubrir el paso de un convoy aliado. El capitán decide dar la oportunidad a los pasajeros de primera de saldar cuentas consigo mismos y con los demás. Todos tienen algo que confesar, excepto Santillana.

Hárrison, el fabricante de armas, que vende al mejor postor, es además el amante de Mercedes, esposa de Zabala. Este último sabe lo de su mujer y su amante, pero le da igual, bebe sin parar día y noche, para no recordar a su primera mujer. Estando aun casados él conoce a Mercedes, sienten una pasión mutua. La joven va sintiendo cómo ese amor que su esposo le profesaba se va convirtiendo en odio porque él ama ahora a otra. Por fin comprende. Se deja caer desde la terraza hacia el jardín, muere al instante. Zabala, pues, es culpable, y, en parte, también Mercedes, de su muerte. «Yo no maté a mi primera mujer, [...] pero la hice morir», confiesa (II, 48).

Julia Miranda provocó accidentalmente la muerte de su hermano menor, cree que sus padres dejaron de quererla por ello, su madre enloqueció y su padre ya ni le dirige la palabra. Pretende suicidarse porque la han hecho creer culpable, cuando ella es inocente del todo. El Barón Pertus es culpable de Soberbia, así ha sido educado, él nunca haría su esposa de una *cocotte* de París, su familia está demasiado por encima de ella. La maltrata, pero ella le ama de veras. Nina también guarda su culpa, no es amante del barón por casualidad. Ella creció en las callejuelas de Tánger, con hambre y miseria, y se prometió a sí misma que eso cambiaría.

El profesor de Ironía es culpable de anular el sentimiento amoroso en una alumna mucho más joven que él, tras considerar que su amor era imposible. Él no quería ser pensar en estar siempre pendiente de si su jovencísima mujer se sentiría atraída por otro más cercano a su edad. Si no podía amarle a él, se encargaría de que no quisiera a nadie.

Todos y cada uno de ellos confesarán en el segundo y tercer actos, llorarán su culpa, obteniendo la redención. Tras oírse el ruido de un torpedo al hacer blanco en el barco, las luces se apagan. La siguiente escena comienza como la primera de la obra, todo es igual, salvo que el capitán ahora joven. Santillana es el único que sabe la historia de cada uno, les dice: «En el último momento todos los que hayan llorado su culpa serán salvados».

The man who speaks with primordial
Images speaks with a thousand tongues
(Jung, 1928: 248).

5 COMENTARIO AL ESTUDIO: INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

No resulta infrecuente encontrarse con la afirmación de que la nuestra es una cultura oculocéntrica, es decir, basada en lo que ven nuestros ojos. Es una opinión bastante extendida que la nuestra es una ‘civilización de la imagen’ (Castañares, 2007: 29). Los autores que mantienen esta tesis manifiestan que desde hace años y años (siglos ya) la imagen ha ido cobrando tanto protagonismo en el plano de la cultura que este panorama se ha convertido en algo visible *ad oculum*. Hay quien hace coincidir este momento con el inicio de la etapa moderna.

Igual que otras tendencias, el oculocentrismo ha tenido sus crisis a lo largo de este tiempo, debido, en parte, al giro lingüístico que han advertido algunos filósofos a principios del siglo xx. A este hay que sumarle el desarrollo vertiginoso de la lingüística, así como la irrupción de la semiótica a partir de los años sesenta. Por otro parte, la relevancia adquirida por la hermenéutica en el panorama casi contemporáneo ha hecho que el concepto de imagen adquiriera esa importancia que hoy no podemos negarle.

A principios de siglo Saussure admite que la semiología estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, pero como forma de la lengua, no como sustancia y por tanto debe estudiarse en cuanto realidad abstracta y no empírica. Ese es el problema que arguye Violi (1997: 35), que no considera la experiencia, que deja de lado las diferentes situaciones en las que la comunicación se produce. En realidad, la

hipótesis de la lengua como sistema de signos diferenciales no explica el entendimiento de los términos y su posterior utilización como vehículo de comunicación. Lo que hace esto posible es la existencia de un sujeto que interprete su significado.

Hjemslev (1969: 17) lleva hasta las últimas consecuencias el proyecto estructuralista y plantea que la lengua es una forma, depurada de todos los elementos concretos y empíricos. Elimina todo lo dado para mantener solamente lo que es construido. La teoría es independiente de cualquier experiencia, por ello no argumenta nada respecto a las posibilidades de aplicación o de relaciones con los datos empíricos. «Es un sistema puramente deductivo, en el sentido de que se puede usar para calcular las posibilidades que derivan de sus premisas».

El punto de vista generativista tampoco fue capaz, en sus inicios, de dar cuenta en forma coherente del papel de la corporalidad en la semiosis. La semiótica greimasiana, tan de moda en Latinoamérica en los años ochenta, se basa en una concepción narratológica de la acción que responde a premisas logicistas y formalistas. El recorrido generativo formulado por Algiras J. Greimas (1966) intenta explicar las conversiones de las estructuras semionarrativas (eminentemente abstractas) a las narrativas de superficie.

Más adelante, Greimas reformula el modelo generativo y aclara que no se trata de conversiones lógicas, sino que el sentido se va generando a partir de articulaciones significantes que se complejizan progresivamente. Fruto de esta apertura, surge la semiótica de las pasiones, desarrollada a principios de los años noventa por el mismo Greimas y Fontanille (1991), que pretende integrar la afectividad a la dimensión narrativa, estableciendo un nuevo instrumento metodológico: la sintaxis modal, que realiza análisis textuales más refinados que consideran dimensiones que exceden lo narrativo.

Sin embargo, como apunta Fontanille (2008: 23) «el recorrido generativo se queda en un ‘simulacro formal’, en un modelo de estratificación lógica [...] que consideraba que se podía pasar por alto la presencia de un operador». La última fase de la semiótica greimasiana se acerca hacia una semiótica del cuerpo, puesto que reconoce la importancia de la dimensión corpórea y afectiva en la semiosis. Sin

embargo, el intento falla, porque sus instrumentos de análisis insisten en una epistemología lógica formal, entendiendo las pasiones como algo discreto y modal. Los instrumentos utilizados en muchos de los análisis de las pasiones son los de la semiótica generativa, como el análisis lexical.

Galimberti (1983) explica que el cuerpo es múltiple y se ajusta a la mirada de las disciplinas que lo interrogan: es organismo fisiológico para la medicina, fuerza de trabajo para la economía, bien de consumo para el capitalismo, carne que necesita redención para la religión, entidad posbiológica para el transhumanismo, máquina híbrida con la tecnología para la ontología Cyborg, abyecto para el neofeminismo.

María José Contreras (2012) postula que la naturaleza del cuerpo contiene una paradoja fundamental: «por un lado es lo más cercano e íntimo a nuestra experiencia pero por otro lado resulta extraño; es aquello que nos da patria y lo que nos despatria al mismo tiempo» («Catedradeartes». Consulta: 13/12/14). A pesar de que pareciera ser un objeto concreto y transparente, la naturaleza del cuerpo es en realidad heterogénea, polimorfa, múltiple, dinámica y cambiante. El cuerpo está en constante movimiento, no solamente en el espacio-tiempo, también, gracias a su constitutiva ambivalencia (naturaleza/cultura; materia/pensamiento; superficie de inscripción/texto; etc.) el cuerpo no puede sino ser un significado/significante fluctuante, que no se logra integrar dentro de una sola categoría cognitiva. La semiótica ha intentado, por supuesto, conceptualizar el término a lo largo del s. xx. Por ello surge la semiótica del cuerpo. Y es gracias a esta nueva forma de concebir el sentido, que la semiótica logra estudiar objetos encarnados, vivientes.

Esto nos lleva a la conclusión de que debemos interpretar lo que el cuerpo quiere comunicarnos dependiendo de las situaciones y culturas diferentes en que nos encontremos. En *El misterio del María Celeste* los cuerpos de los dos personajes principales hablan por sí mismos. Tomemos como ejemplo la escena en que se quedan solos por vez primera. Aquella en la que Juan confiesa su amor a María, y ella, percatándose de que sus sentimientos son semejantes, retrocede asustada cuando él le coge violentamente las manos. Es un gesto simple, sin pizca de amenaza o erotismo, sin embargo, ella se siente deseada, intuye que detrás hay algo más que él intenta comunicar.

Puesto que ella no puede corresponderle, deja claros sus pensamientos. Al poco rato, es ella la que le ofrece sus manos, tranquila, segura ya de sí. El cambio se ha producido porque Juan le ha abierto su corazón, puro, limpio. La ama y solo desea su bienestar. Ante la imposibilidad de su relación, dado que ella es una mujer casada, deciden que deben volver al barco de inmediato. Ahora sí se toman de las manos, ambos como amigos, en ese momento sin miedo.

Otra escena en la que los cuerpos adquieren importancia es la que protagonizan el conjunto de la marinería y el Capitán juntos. Este se encuentra culpando a Juan de su situación, todos le hicieron caso y él les llevó a la perdición. Los ánimos se turban cada vez más, el tono de voz se va elevando y los hombres están de acuerdo con su Capitán. Quieren venganza. Se colocan detrás de él, unidos, para atacar en grupo a Juan. Esta posición denota que todavía acatan las órdenes de Santi, que él tiene razón, que Juan es culpable y debe pagar por ello. Tomás permanece enfrente, al lado de Juan. Se interpone entre este y aquellos. Como contramaestre es respetado por todos, también por Santi. Es el que devuelve el sentido común a la escena. De nada servirá la violencia, solo para traer más y más. Retroceden. Les ha convencido. Ahora debe mantener su estatus y para ello tendrá que imponerse por completo. Se hace cargo de la situación empezando a dar órdenes a todo el mundo, incluido el Capitán. Ahora manda él. Geertz (1991: 52) sostiene que el ser humano sabe respetar a los demás porque hay una estructura previa en la que se apoya: la cultura.

Si no estuviera dirigida por estructuras culturales —por sistemas organizados de símbolos significativos—, la conducta del hombre sería virtualmente ingobernable, sería un puro caos de actos sin finalidad y de estallidos de emociones, de suerte que su experiencia sería virtualmente amorfa. La cultura, la totalidad acumulada de esos esquemas o estructuras, no es solo un ornamento de la existencia humana, sino que es una condición esencial de ella.

En una obra de teatro representada hay múltiples elementos que dimanen de ella, confiriéndole un sentido. El espectador ha de interpretar todo aquello que le es puesto por delante: sonido, lengua, luz, gestos, etc. Castañares (unav.es/gep/Castanares.html. Consulta: 12/09/2015) opina que para Peirce la semiosis es infinita, trasciende la primera noción. Todo su andamiaje teórico se apoya en una concepción dinámica del signo y una concepción de semiosis infinita, es decir que su proyecto excede las nociones de sistema y lo estrictamente lingüístico. Sus preguntas apuntan a una epistemología más compleja en la que

renueva la relación entre el hombre y el mundo. Todo es signo para él y solo accedemos al mundo por una mediación signífica. Defiende que no es un sujeto humano necesario para que haya interpretación, sino tres entidades semióticas abstractas.

Eco (1985: 46 y ss.) recoge esta teoría y arguye que la semiosis es una acción, una influencia que sea, o suponga una cooperación de tres sujetos, como por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas. De lo que se deduce que el objeto en sí no significa nada, sino que adquiere el sentido que el signo le quiera dar al actualizarlo a través de un intérprete. El signo se actualiza en el momento en que alguien lo interpreta y le confiere un sentido:

Algo es un signo solo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo [...], (por lo que) la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objeto particular, sino con los objetos comunes en la medida (y sólo en la medida) en que participan en la semiosis.

El espectador tiene la obligación de interpretar lo que le llega por dos canales: vista y oído. Los autores teatrales, así como los directores de escena, aprovechan y exprimen todos los recursos que la plástica, la música, y la propia escena, ponen a su disposición. Antonio Buero Vallejo lo hace, y los lleva hasta las últimas consecuencias identificando al personaje, o una de sus características, con el espectador. En su obra *En la ardiente oscuridad*, compartimos la ceguera del protagonista en el momento en que el escenario va oscureciéndose hasta quedar en la falta de luz absoluta.

Se produce una sutil correspondencia entre la *anagnórisis* (o reconocimiento) del personaje y nuestra *catarsis* como espectadores. Es lo que Ricardo Doménech (1974) acuñó como ‘efectos de inmersión’, entendiendo que, a través de una identificación sensorial con el personaje, el autor nos introduciría en la conciencia del mismo.

Casona se vale de esos efectos en *La Sirena varada*, para que compartamos la angustia y excitación de María cuando va inquietándose y comienza de nuevo a enloquecer. Las luces rojas y verdes crean una ‘atmósfera de irrealidad’, que luego se transformará en una normal, real, gracias a la luz blanca.

En *La barca sin pescador*, el autor nos va introduciendo en la ambiente deseado para ponernos en situación. Ricardo Jordán debe decidir ante el Diablo (el Caballero) si matará a un joven pescador solo con dar la orden o no. Según se va poniendo en tensión el personaje, también va aumentando el clímax dramático. El Caballero va describiendo la estampa: un terreno escarpado, ya es casi de noche, el viento arrecia. En el escenario, la luz baja hasta iluminarlos solo a ellos. El viento empieza a oírse «primero vagamente y después más próximo». El Diablo le habla de la canción que va cantando, alegre, Cristián, mientras sube la cuesta del acantilado. Ricardo debe decidir si firmará el pacto y venderá su alma. Acuciado por aquel, rubrica el documento. En ese momento, el joven levanta la mano para saludar a su esposa en la distancia. Un grito desgarrado de mujer atraviesa el aire. El espectador contiene la respiración. La muerte se ha consumado y el joven ha caído despeñado (I, 843-844).

Bobes Naves (1991: 60) habla de la representación con sentido total a través de los signos:

El conjunto de signos del escenario [...] constituyen unidades sémicas que realizan de modos diversos la capacidad virtual del texto escrito en la realización escénica y le dan, en cada representación, nuevas posibilidades de creación de sentido, que no anulan las anteriores, antes bien las amplían y diversifican.

De ahí que varios autores denominen a una representación de una obra, a su actualización, a través de un número: *Anfitrión 38*, de Giraudoux, o la leyenda dramática *Corona de amor y muerte*, que Casona llama *Versión 45*, sobre la vida de la Infanta Constanza de Castilla, quien viaja a Coimbra a desposarse con el Príncipe Pedro, su prometido desde niña, el cual ha sido amante durante años de Inés de Castro. Cada autor interpreta a su manera un mismo hecho histórico, una obra ya interpretada por otros antes, creando su propia versión de la misma. Pasa a hacer su ‘descripción densa’ de ella, para que los espectadores desentrañemos las diferentes estructuras que la conforman.

Geertz (1991: 21) pone el ejemplo de Ryle sobre la interpretación diferente de un guiño:

Pero la cuestión es que la diferencia entre lo que Ryle llama la ‘descripción superficial’ de lo que está haciendo el que ensaya ante el espejo (remedador, guiñador, dueño de un tic [...]), es decir, ‘contrayendo rápidamente el ojo derecho’ y la ‘descripción densa’ de lo que está haciendo (‘practicando una burla a un amigo al simular una señal con el fin de engañar a un inocente y hacerle creer que está en marcha una conspiración’) define el objeto de la etnografía: una jerarquía estratificada

de estructuras significativas atendiendo a las cuales se producen, se perciben y se interpretan los tics, los guiños, los guiños fingidos, las parodias, los ensayos de parodias y sin las cuales no existirían (ni siquiera los tics de grado cero que, como *categoría cultural*, son tan no guiños como los guiños son no tics), independientemente de lo que alguien hiciera o no con sus párpados.

El Misterio del María Celeste es una interpretación de un pequeño cuento de Alfonso Hernández-Catá. Casona lee la historia sobre un hecho real sin explicación, y la actualiza, creando su propia versión teatral para ofrecerla al espectador. Desde el prólogo que escribe, se nos presentan diferentes indicios y símbolos para la consecución de tal fin. El barco parecía haber sido abandonado tranquilamente. Indicios de esto son las escudillas de los marineros con la comida aun intacta en el entrepuente, o en los platos en la camareta de oficiales. «Nada en el barco delataba el pánico o la prisa que suscita la proximidad del peligro. No había vestigios de lucha; no se observó el menor desorden» (Prólogo). Otros indicios que apunta el autor hacia la idea del abandono temporal del barco son la presencia de la caja fuerte intacta y la situación de los botes salvavidas, en su lugar. Casona habla de un símbolo: la máquina de coser en cubierta, con las prendas de un niño a medio hacer. Esta no es ya un indicio, sino que adquiere un significado más allá de indicar que la labor no había sido finalizada. Sugiere la presencia a bordo de una mujer, costumbre que algunos capitanes observaban en la época. Creemos que es por esta presencia -más bien ausencia- por lo que el autor se decide a versionar el breve relato de Hernández-Catá. Esa máquina es puro potencial para construir un sentido a su alrededor.

Continúa el comediógrafo en el prólogo explicando que la desaparición de los viajeros se debió a circunstancias extraordinarias, que el suceso que debió de ocurrir «sorprendió al buque de pronto, en medio de su cotidiana existencia». Lo curioso es el orden que escoge para enumerarlos: la mujer, el niño, los hombres. Si hubiera querido limitarse a versionar la historia, habría planteado la acción directamente, como a él le gusta hacer. Pero la prologa, cosa excepcional, para explicarnos por qué la escribe. Al final nos da la pista de qué es lo que vamos a escuchar: la nueva pérdida del Paraíso por parte de los hombres. Todos pensamos inmediatamente en la obligatoria presencia de una mujer, como en el Génesis. Se forma entonces en nuestras mentes el llamado ‘horizonte de expectativas’ por los teóricos de la

recepción¹⁵; aquello que esperamos que suceda con las pistas, símbolos e indicios que nos han sido proporcionados. La estética de la recepción entiende la representación como forma de recepción, así condiciona la forma del texto dramático en sus diálogos; el espacio en el escenario; el tiempo, el momento presente, y la forma y amplitud de la historia que se representa en las acciones y tensiones. El acervo cultural matiza y limita esa recepción, insertándola en el horizonte de expectativas de cada espectador de modo diferente, puesto que cada cultura es a su vez también distinta.

La representación puede ser tenida en cuenta como objeto de nueva creación, fruto de la lectura que hace el director de escena y de la interpretación de los actores, un nuevo producto artístico que se realiza en el mismo momento de ser representada cada obra, de ser actualizada. Bobes (1991) no está de acuerdo porque arguye que sería ponerle límites a la recepción directa de la obra, pero es indiscutible que la recepción variará en función de cada espectador y de otros factores como la cultura, experiencias, ideario [...].

Barthes opina que no hay teatro grande sin teatralidad devoradora. La palabra se derrite enseguida en sustancia. Todo conduce a la representación, la palabra existe en el texto, pero cobra vida en el momento de ser pronunciada. El teatro es «épaisseur de signes et de sensations qui édifie sur la scène à partir de l'argument écrit» (citado por Bobes, 1991: 60). No solamente la palabra cuenta en el teatro. El mismo se vale y apoya en diversos elementos que implementan la representación. Todos ellos forman parte de su cosmogonía, careciendo de sentido los unos sin los otros.

Artaud (1964: 53) ya se quejaba de la diferenciación que se hacía entre texto escrito y espectacular, dejando sin importancia todos los elementos no lingüísticos que se hallaban sobre el escenario:

Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce

¹⁵ Hans Robert Jauss es su principal teórico, junto con W. Iser y H. Weinrich. La estética de la recepción o Escuela de Constanza influyó bastante en la teoría literaria hasta los años 80. La necesidad que plantea de un lector que interprete el texto es paralela al 'lector modelo' de Eco y al 'reader's response criticism' inglés.

qui n'est pas contenu dans le dialogue (et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des exigences de cette sonorisation) soit laissé à l'arrière-plan?

Por tanto, todo lo que está sobre el escenario, o fuera de él, actúa de modo conducente a un sentido: luces, sonidos, posiciones, distancias, silencios [...]. Todos los signos son igual de importantes, no más los lingüísticos. Todos mantienen la tensión dinámica para que el intérprete-espectador haga su propia lectura de la obra dramática.

En *Romance en tres noches* uno de los personajes actualiza la semiotización de una cortina. Cae la noche en la cabaña de Dan, y se quedan solos él y Elsa. Acaban de conocerse. Los compañeros del bosque de Dan se marchan, invitados por él a hacerlo. Tras charlar un rato sobre una y otra cosa, ella decide permanecer allí porque es de noche y hace mucho frío. No se siente amenazada, él es un caballero. Elsa le pregunta si ha decidido cómo harán para pasar la noche en una cabaña con una sola alcoba. Él le ofrece la habitación, toda la noche, no hay que hacer turnos, él dormirá en el salón. Ante la observación de la falta de puerta que hace ella, Dan contesta que la cortina que los separa es ‘una muralla romana’ estando ella dentro. Así se siente protegida, sabe que cumplirá su palabra de no entrar bajo ningún pretexto.

En *La llave en el desván* toda la trama gira en torno a un misterio. Los personajes entran y salen, dejando ver los elementos presentes en el escenario; no son importantes: una mesa, un sillón o lámparas, pero aquellos que adquieren más importancia por su significación están ausentes del mismo. El espectador ha de imaginarlos siguiendo las directrices de cada personaje que los menciona: el perro, la escopeta, el velo que tapa a la mujer soñada. Casona utiliza en esta obra la técnica del psicoanálisis freudiano y calderoniano. Los sueños son símbolo de los avisos que emite nuestro subconsciente a nuestro consciente. A través del sueño de Mario, don Gabriel, el médico y amigo de la familia, irá tirando del hilo de los acontecimientos hasta llegar a la infancia más tierna del personaje. Cree firmemente que la clave – llave- está ahí, en ese desván donde guardamos las cosas que nos atemorizan, que nos disgustan, y que, en el momento menos pensado, vuelven a nuestra mente, inconscientemente, para avisarnos de que algo va mal.

Mario sueña que ha matado a su mujer bajo los tres álamos blancos en una noche de tormenta. Junto a ella hay un perro rabioso que lo mira amenazante. Cuando ya no soporta la tensión, aparece un niño que le coge de la mano y se lo lleva suavemente de allí. Estos, claro está, no existen, ni nadie ha oído disparo alguno, y, por descontado, no llueve. Los espectadores son capaces de imaginar ese perro rabioso, con ojos de color cobre, echando espuma por la boca, amenazando. Del mismo modo, pueden visualizar la escopeta que saben que finalmente se disparará sobre la amazona sin rostro. Deben ver los tres álamos blancos ante los cuales sucedió todo en el pasado. Incluso son capaces de escuchar el tiro y las campanadas en el reloj, de modo que, cuando el fatídico sueño se hace de nuevo realidad, y suenan en el reloj las tres de la madrugada en una noche de relámpagos [...], ya saben lo que sucederá. Se cometerá de nuevo un asesinato.

En *La sirena varada* imaginamos la casita donde vivirán cuando decidan volver al mar. A través de los ojos de la protagonista vemos los símbolos que se erigirán en su hogar. Los tiestos en las ventanas, para conservar las raíces de la tierra. Los delfines que ‘volarán’, pero siempre volverán al palomar. Los barcos que molerán las estrellas, que nunca se quedarán.

RICARDO— ¿No te gusta el monte?

SIRENA— Sí; está bien.

RICARDO— ¿Qué tal si nos fuéramos a vivir allá?

SIRENA— ¿Los dos solos?

RICARDO— Solos.

SIRENA— Entonces sí. Pero ¿por qué vivir en el monte?

RICARDO— Me da miedo el mar; te atrae demasiado. Pienso que cualquier día querrás volver a él y me dejarás.

SIRENA— ¡Dejarte! Cuando yo vuelva al mar iremos juntos. ¿No me quieres tú? Pues juntos. Es otra vida aquella, más azul y mejor que la del monte. Ya verás. ¿No vendrías conmigo?

RICARDO— No sé.

SIRENA— ¿No tienes fe en mí?

RICARDO— Sí.

SIRENA— Entonces vendrás. ¿No habías de venir? El fondo del mar es como el monte, Dick; igual que el monte, con el cielo más bajo. ¡Verás qué felices somos allá! Tendremos una casita en lo más hondo, con tiestos en las ventanas y un palomar de delfines. Y las noches claras saldremos a ver los barcos que pasan por arriba moliendo con la hélice las estrellas. (I, 317).

El signo dramático no es estático, sino dinámico, se mueve para conseguir sus fines, sin cambiar de forma; por un simple gesto, un parpadeo en la luz o un sonido, el objeto adquiere su simbología. Su principal característica es que funciona ejecutando

una deixis *ad phantasma*, es capaz de traspasar la dimensión ontológica y prescindir del mismo objeto al que denota. En *Carta de una desconocida* solamente hay en escena un bargueño con un florero y recado de escribir y un sillón. Todo lo demás lo imagina la actriz protagonista -la única-, y el público parece tenerlo delante. Los elementos permanentes en el escenario son mínimos. Las flores tienen especial relevancia en la obra casoniana. En esta, presiden la escena del inicio al fin del único acto del que consta. Las rosas blancas simbolizan el amor no correspondido, la entrega total de la Desconocida a un hombre que la tuvo en sus brazos tres veces pensando que eran diferentes mujeres.

La dimensión ontológica, pues, de los objetos del escenario es suplantada por la dimensión semiológica. Marta-Isabel, en *Los árboles mueren de pie* coge una simple tarjeta del suelo de su habitación con una sola palabra escrita en ella: 'mañana'. Algo tan sencillo adquiere enorme importancia al contar ella la historia de su desesperación. Cuando ya no le queda nada por lo que vivir, sin trabajo, sin amor, solo le queda el camino fácil: el suicidio. Está cansada de luchar, quiere terminar con todo su dolor. Pero esa palabra se interpone en sus deseos. ¿Qué sucederá mañana? ¿Quién le envía la tarjeta? Esa noche no tomará las ansiadas gotas, la curiosidad es mayor que el deseo de acabar con su vida. «Un simple ramo de rosas puede alejar la idea de la muerte», dice Casona (1965) en su Autocrítica de *Los Árboles mueren de pie*.

Esta es casi la tesis de la Escuela Dramática de Praga. Todos los objetos del escenario oscilan entre una primera significación que les corresponde como signos o que adquieren al semiotizarse, y una segunda significación que deriva de las connotaciones que establecen en el conjunto en que están situados. Y no es raro que la segunda anule la primera. Cuando los marineros encuentran las piedras brillantes de la isla, estas adquieren significados bien diferentes, uno seguido de otro. En un primer momento significan riqueza y alegría. Acto seguido, en el instante en que encuentran la cabaña con vestigios de antiguos habitantes, pasan a representar una amenaza. Alguien podría querer robárselas. En un tercer momento, no significarán nada. Son, a los ojos del Niño, carentes de valor, él preferirá la fruta. Al final serán sinónimo de envidia para los hermanos, que pelearán por ellas.

En *La Molinera de Arcos* unas prendas de vestir adquieren connotaciones relevantes. Frasquita, la molinera, se coloca el pañuelo que lució el día de su boda porque lo llevaba durante la cena con su esposo. Llamen a este y se lo llevan como testigo principal de algo que -teóricamente- ha sucedido. Ella permanece sola hasta que llega el Corregidor, que lleva tiempo requiriendo sus favores. Al intentar colarse en la casa, cae al agua y, empapado, le deja entrar a secarse, pero se marcha ella a avisar al molinero. Con las prisas deja caer su pañuelo. El esposo, al que le parece ver la figura de un pretendiente junto a su casa, retrocede. Ya no hay nadie, solo ve el pañuelo mezclado con las ropas de aquél. Piensa en su venganza y concluye que lo mejor es darles a beber su propia medicina:

Alguna venganza tiene que haber para esto. (*Con un puntapié.*) ¡Esta espada de la justicia deshonrando mi casa! ¡Estas ropas tendidas a mi lumbre como un insulto! Est [...] (*Se detiene con una idea repentina en el momento en que estrujaba las ropas como para arrojarlas al fuego. Cambia el tono.*) Estas ropas [...] La capa de grana [...], el sombrero de tres picos [...] (*Se ilumina. Rompe a reír sordamente al mismo tiempo que se quita la montera, capote y chaquetilla, tirándolos al suelo. Se ciñe la espada.*). (I, 943).

Se coloca los símbolos que caracterizan al Corregidor, la capa y el sombrero de tres picos, y se dirige hacia el palacio. Consigue entrar sin problemas, como si fuera este, hasta la alcoba de su esposa. Durante la noche aparece el auténtico Corregidor vestido con las ropas del Molinero. No le dejan entrar. Ni siquiera la Corregidora lo reconoce «con esa montera y ese capote». Ya al alba, y ante la negativa de los soldados a franquearle el paso, arma un escándalo. Sale Lucas, el molinero, y nadie le reconoce, como tal, creen que es el Corregidor, y viceversa. Cuando se hallan al borde de la desesperación, la situación se resuelve y cada quien vuelve a ser el que debía.

Al intercambiar los papeles, Lucas transgrede las normas establecidas por su cultura sobre la fidelidad conyugal. El Corregidor entra clamando por su honor. La esposa contesta que su honor está intacto puesto que su esposo ha pasado la noche con ella. Canclini (2004: 34) propone, por su parte, una aproximación más semiótica de la cultura en tanto «el conjunto de los procesos sociales de significación o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social». En otra cultura diferente, una poligámica o tendente a relaciones más abiertas, estas prendas

en el suelo no habrían significado lo mismo. El molinero no se habría sentido vejado, ni habría corrido a buscar venganza.

En nuestra obra el ambiente se va creando poco a poco. Notamos la intriga y el misterio que se palpa, es la tensión dramática que se articula en modo curvo, va cambiando. En el primer acto asistimos al inicio de la obra *in medias res*, como es típico en Casona. Todo ha comenzado. Los hombres se preguntan qué será de ellos. Han pasado una tormenta de cuatro días y un ciclón, y ahora se hallan en un lugar desconocido del mar. Todo está nublado, no pueden ni guiarse por las estrellas, ni tomar la posición solar con el sextante. A ello se suma el halo de misterio que va envolviendo la figura de Juan. Lo tienen por adivino, y algo más. Casi todo lo que dice –en sueños o despierto– sucede. Poco a poco, todos los marineros van creyendo en él, hasta el Capitán. El Contramaestre resume la situación al dirigirse a este:

Lo único que sé es que se nos presentó en Nueva York hecho un guiñapo; que lo enrolamos casi de limosna y que hoy es el dueño de a bordo. Primero, adivino, luego curandero, y ahora [...] ¿No te han venido con el cuento de la isla también? (II, 15).

La isla soñada, el Paraíso. Los hombres no paran de hablar de ella. De la abundancia de comida y de los placeres que obtendrán allí. Comienzan a soñar despiertos. Cada uno aportando su visión idílica de lo que encontrarán. Juan está mientras desolado, no cree en islas, fue la fiebre. Él es un fraude, un mentiroso, la «funda de un hombre»; pero incluso María tiene fe en sus palabras. De repente, la niebla se levanta «como si la soplara Dios» y aparece la isla. Juan no quiere verla «¡Tiene que ser mentira!».

La tensión es, pues, máxima al final del primer acto. Va ascendiendo para descender durante el inicio del segundo. El Niño encuentra una cabaña, señal de que ha habido hombres antes en la isla. Cada cual explora los alrededores, en busca de lo más anhelado: licor, piedras preciosas, maderas [...], o simplemente paz y sosiego. De nuevo va *in crescendo* al enfrentar a los dos hermanos por culpa de las piedras preciosas. Acaban de llegar al Paraíso y ya «quieren venderlo». El clímax se va aproximando, para alcanzarlo en el momento en que llega a tierra Vicente, el hombre que el Contramaestre había dejado de guardia en el barco. El mar está en calma absoluta, Tomás hace un gesto a Caneca para que baje de una vez de la palmera y deje de beber. Vicente interpreta este gesto y desembarca:

Fue como si soplara el demonio. No hice más que pisar la playa, saltó el viento y sentí el crujido del cable al romperse en la misma borda. Cuando quise darme cuenta ya iba con el viento a favor, lejos [...] (II, 17).

Todos piden explicaciones a Juan, le acusan de haberles llevado allí, es el culpable, ha pues de arreglarlo. La tensión se incrementa aun más cuando el Niño, asustado, se echa a llorar. El padre, Santi, en lugar de consolarlo, le pide a la madre que lo haga callar o lo hará él. Juan se interpone, y Tomás toma las riendas de la situación, no puede permitir que la atmósfera siga enrareciéndose. Si estalla una reyerta, la tragedia estará servida. Ordena a cada uno una tarea, incluso a Santi.

¡Ya no hay ley! Mejor dicho, empieza otra ley y manda el que puede [...]. ¡Atrás! Yo también traje cuchillo [...], y revólver [...]. ¡A obedecer! Por lo pronto hay que asegurar esta cabaña para la noche, y encender aquí una hoguera. Tú, Rojo, el primer turno de centinela. (*A María, a Juan y a Tiburón respectivamente*): Usted con el niño, usted, que está aun débil y tú, que eres el más viejo dormiréis en el rincón. Ahora todos a traer ramas secas. (*Al capitán*): Tú también. (III, 22).

La tensión es permanente en el tercer acto. Ya comienza con ella. La cabaña está habitada por María y su hijo, y Tiburón. El marido no está. Se acercan Caneca y el Mudo, cada uno por un lado, con muy malas intenciones hacia ella. La situación la resuelve nuevamente el Contramaestre. Los hombres están desquiciados porque este les tiene todo el día trabajando, pensando en una posible salida de la isla. Por su parte, ellos creen que no hay posibilidad de escapatoria. Tomás, el Contramaestre, siente su voluntad desfallecer, jamás faltaría a María. Por eso, cuando se escucha al final del acto la sirena de un barco, decide echar la barca al agua para intentar encontrar tierra al Sur. Así se resuelve el clímax: todos embarcan, salvo los personajes libres de culpa y los redimidos. María, el Niño, Juan y Tiburón.

Para algunos autores, en la actualidad las humanidades estarían dando un ‘giro dialógico’ (Linell, 2009). Esto significa que los fundamentos de la aparición del diálogo en la lingüística y la teoría literaria son atentamente examinados porque parecen conformar un marco conceptual mayor, en el que las prácticas verbales son determinantes en la formación social y cognitiva. Este giro dialógico se ha convertido en un marco metateórico que permite comprender la manera en que los seres humanos construyen sentido: con un lenguaje, una conciencia y una cognición orientada hacia un Otro. Ese intérprete que se hará su propia imagen de lo significado según sea su experiencia, aprendizaje, circunstancias [...], en una palabra, según sea su cultura.

Carlos Reynoso (Geertz, 1991: 10), en su introducción a la obra del autor, explica cómo el teórico también recoge en 1980 esos cambios que están sufriendo las ciencias sociales:

En *Blurred Genres*, de 1980, donde continúa la saga que aquí se presenta, Geertz nos habla de una ‘refiguración del pensamiento social’, un ‘viraje interpretativo’ que ya se encuentra en marcha, y nos persuade de ello en esta frase majestuosa, colmada de alusiones: «Muchos científicos sociales —dice— se han apartado de un ideal explicativo de leyes y ejemplos, en beneficio de otro ideal de casos e interpretaciones, persiguiendo menos la clase de cosas que conecta planetas y péndulos y más la clase de vínculos que conecta crisantemos y espadas».

Carlos Bousoño (1970) destacaba la falta de aptitud de la lengua, dado su carácter analítico, para expresar percepciones, pensamientos o estados de alma sintéticos. De ahí que el autor utilice imágenes, visiones y símbolos de naturaleza polivalente o polifacética. Geertz (1991: 34) cree que «El quid de un enfoque semiótico de la cultura es ayudarnos a lograr acceso al mundo conceptual en el cual viven nuestros sujetos, de suerte que podamos, en el sentido amplio del término, conversar con ellos». Casona opina que los hombres no saben vivir sin la plástica. Esta ayuda a tener una completa percepción de la realidad que nos quiere transmitir el poeta. En *Otra vez el diablo*, este se lo explica al estudiante. El pueblo cree que se le puede matar con determinado puñal cuya hoja es de plata, y el puño presenta una cruz de rubíes; el estudiante sabe que es inútil, al Diablo «no se le mata con el hierro» [...]. «Al Diablo no se le mata ni con este ni con ningún puñal. Al Diablo se le ahoga, se ahoga dentro» (I, 384).

El propio Diablo se lo confirma al estudiante, pero le indica la necesidad que tiene la gente corriente de ver algo tangible. Cuando él llegue a morir, el pueblo lo sabrá porque el puñal se teñirá de sangre. Es lo que todos reclaman: un símbolo perceptible por los sentidos, que no lleve a engaño, así podrán comprender la Infantina, el señor Rey y el Pedagogo: «Un símbolo necesario; los hombres no sabéis vivir sin la plástica; no comprendéis de verdad más que lo que entra por los ojos. Y como de algún modo hemos de entendernos» (I, 384).

En *La barca sin pescador*, Ricardo Jordán firma el contrato por el que deberá matar a cambio de conservar su fortuna. En ese mismo instante, se oye «un grito desgarrado de mujer». El Diablo le quita importancia, pero él está seguro de haber escuchado la voz de una mujer. El hombre que acaba de morir no estaba solo. Eso lo

cambia todo. Él estaba dispuesto a lo que fuera gracias al anonimato. Incluso cuando el Caballero le dice quién es el que deberá morir, a él no le importa, no lo conoce, no es de su incumbencia. Pero ese grito no lo deja indiferente. Desde el mismo segundo en que lo escucha, su tranquilidad y fuerza desaparecen. El público se sobrecoge, el lector contiene la respiración. Todo esto se consigue gracias al efecto de inmersión producido por el autor.

El Diablo aparece de la nada en el despacho de Jordán, estando este en actitud de preocupación por la situación de quiebra inminente. Tras la sorpresa inicial, comienzan a hablar. El primero repasa su ficha, que «está ya casi madura para la condenación». Desde la difícil infancia plena de carencias, hasta la plenitud llena de opulencia. Opulencia conseguida a base de traiciones y bajezas:

Tu lista está bien llena de traiciones, bajezas, escándalos y daños. Ni el dolor humano te ha conmovido nunca, ni has guardado jamás la fe jurada, ni has respetado la mujer de tu prójimo. En cuanto a aquello de no codiciar los bienes ajenos, creo que será mejor no hablar, ¿verdad? [...], todo lo que la ley te manda respetar, lo has atropellado; todo lo que te prohíbe, lo has hecho. Hasta ahora solo un mandamiento te ha detenido: 'No matarás' (I, 841).

La obra ofrece un amplio mapa de continuas imágenes: la de Ricardo niño rondando los muelles buscando plátanos podridos para saciar su hambre; la de Ricardo adulto ordenando arrojar al mar centenares de vagones para hacer subir los precios.

Esto no es nada Nuevo. Casi un siglo atrás, Jung (contemporáneo a Casona) defiendía que «the man who speaks with primordial images speaks with a thousand tongues» (Jung, 1928: 248), aludiendo a la necesidad que siente el ser humano de apoyarse en otros elementos además del signo lingüístico. Este se aparecía escaso a la hora de interpretar las emociones y sensaciones que deseaba transmitir un emisor. Al ofrecernos ese grito, imaginamos, como lectores o espectadores, a Jordán dando la orden de matar, a Péter despeñándose por el acantilado, o incluso al protagonista asesinando a alguien por sus manos.

El comediógrafo construye esta escena basándose sobre todo en la plástica. El Caballero narra la situación: hay un acantilado, «un despeñadero sobre la playa»; el viento es «capaz de derribar a un hombre»; Péter ha bebido algo de whisky [...], los hombres cantan en la taberna de donde sale. Suena la canción cada vez más fuerte. El

viento silba. Al final de la cuesta que va subiendo se ve una ventana iluminada, es su hogar. Su esposa le espera dentro, pero eso no lo sabemos hasta que escuchamos el grito desesperado de ella. Péter levanta la mano para saludar [...] Ricardo firma.

Después marchará, acuciado por su culpa, a conocer a aquella a la que ha causado tanto mal. Intentará reparar el daño infligido. Conocerá los valores de la familia, del trabajo duro, del fruto del esfuerzo. Cambiará de vida. La anterior que había siempre llevado, urbanita, se le aparece ahora nefasta, injusta, sucia. Ya nada le separará de la fuerza que ha desarrollado en contacto con la naturaleza y con esas gentes humildes, sanas, que acostumbran a ganar con duro trabajo su pan diario.

Juan Chabás comenta la exaltación de la vida sencilla, íntima, familiar, que hace Casona en su teatro. Cree que es una tendencia postmodernista de la literatura hispana e hispano-americana (Chabás, 1934). En *Romance en tres noches* prevalece frente a la vida de la ciudad. Los hombres del bosque son los hombres de verdad, dice Elsa, frente a los de la ciudad, que han perdido los valores tradicionales. Ya no son hombres, solo sombras de ellos. No piensan más que en su placer, sin importarles el amor que alguien pueda profesarles. Son débiles, pusilánimes. No valoran lo que poseen, lo minimizan; quieren más.

Los hombres del bosque pasan mucho tiempo conviviendo con la naturaleza, y entre ellos en pequeños grupos. No tienen a la vista los vicios y flaquezas que el mundo ‘civilizado’ les pueda ofrecer. Coexisten en comunión con la flora y la fauna. Valoran una buena conversación al amor del fuego, tras una jornada de arduo trabajo. Dan importancia a un buen plato de comida caliente, esté más o menos sabrosa. La cuestión es apreciar que alguien haga el esfuerzo de cocinar para uno, y que le brinde la oportunidad de compartir ese alimento. Viven como en un ensueño, algo irreal. Un mundo de hipótesis y cosas por venir.

El autor procura rememorar el ambiente campestre o rural, o presentar reminiscencias de él, incluso en la urbe. En las casas no faltarán los árboles o las flores. La Naturaleza siempre está presente. El hombre o mujer no urbanita es el ideal del hombre bueno. Joaquín Entrambasaguas dice:

[...] los personajes mismos son, a menudo, símbolos del campo, del mar, que vemos en el horizonte de sus almas; de la Naturaleza, en fin, con su integridad vital, opuesta-siguiendo la tradición renacentista- a la ciudad, con su materialismo económico,

con sus engaños y perversidades; como si aún el hombre pudiera salvarse- ¡difícil salvamento!- volviendo los ojos a la abandonada serenidad de la Naturaleza, con el gesto generoso del dramaturgo (Castellano, 1952: 393).

Lo hemos visto en *La barca sin pescador*. El hombre poderoso de la ciudad es malvado, rencoroso. Cree que tiene derecho a recuperar lo que se le había vetado durante años. Cambiará ante el contacto de las personas humildes y buenas de la aldea pesquera, y lo hará de tal modo, que renunciará a su riqueza. Ya no la querrá. Ha recuperado la paz al saber que no ha sido él quien ha matado a Péter. Ahora solo desea vivir en esa pequeña cabaña, sobreviviendo con los frutos de su esfuerzo.

Natalia, en *Nuestra Natacha*, se pone al frente de un reformatorio donde estuvo ella de jovencita para llevar las nuevas ideas pedagógicas que ha aprendido. Todo va bien, hasta que su sistema choca de frente con las antiguas ideas de la presidenta. Ella opina que los jóvenes merecen una oportunidad, quiere dársela, por eso pide a Lalo que les deje los terrenos que ya una vez le ofreció. Todos se trasladan allí, y los chicos y chicas se encuentran a sí mismos, en contacto con la naturaleza. Aprenden a cuidar el césped que les estaba prohibido pisar. Cultivan la tierra y hacen su propio pan. Sin darse cuenta, se hallan sumando y restando, y realizando operaciones matemáticas complejas. Encuentran su camino, extrayendo lo mejor de sí mismos.

Sirena en *La sirena varada* no desea volver al mundo del circo, que va itinerante de ciudad en ciudad. Anhela quedarse en el campo o en su casa subacuática. Aquel mundo es feo. La maltratan, abusan de ella, sin que el padre haga nada por impedirlo. Se ha fabricado un mundo paralelo, bajo el agua, para protegerse. Cuando comienza a recobrar la cordura, renuncia a él, le da miedo. Desea permanecer en el monte, pero nunca marchar a la ciudad.

En *Las tres perfectas casadas*, uno de los esposos, al saber que su mujer le ha sido infiel, decide que se marcharán a un castillo en medio del campo. Se siente indignado ante los hechos que él mismo lleva años cometiendo. En ella no le parece ético. Al hallarse aislado en el campo, su esposa no tendrá la oportunidad de ser infiel porque no hay nadie.

La acción de *La tercera palabra* transcurre en la naturaleza misma. El autor se cuestiona si son mejores los presupuestos de una educación ‘silvestre’ frente a la de la urbe. Concluye que ni una ni otra son la mejor. La ideal es la que nace del equilibrio de

ambas, la que aúna lo bueno de las dos. Pablo representa la vida salvaje del campo, mientras que Marga trae consigo los prejuicios de la vida en sociedad. El hijo que nazca de ambos será un ser perfecto, porque será educado con lo mejor que los dos poseen.

Maeterlink defiende que sin símbolo no existe la obra de arte. El ser humano fabrica los símbolos, bien de forma premeditada, bien inconscientemente, proporcionando más valor a los segundos (Michaud, 1947: 50-52). Casona toma buena nota de eso, ya en su *Flor de leyendas*, con la que gana el Premio Nacional de Literatura en 1934. En ella recoge en prosa los cuentos y leyendas más populares de la literatura universal, procedentes del *Mahabharata*, la *Iliada*, *Las mil y una noches*, y de los cantares de gesta de la mitología germánica y otras. En este libro se hallan presentes diferentes símbolos originarios de tan diversas literaturas. Es lógico, pues, pensar, que en su producción posterior esta simbología trascienda y se convierta en parte elemental de cada pieza.

Mircea Eliade (1962: 9-10) habla de «redescubrimiento del simbolismo» de fin del siglo XIX. Arguye que el símbolo es algo que obedece a la necesidad y deseo de expresar lo inefable. Según él, el símbolo está en auge gracias a la incorporación en las corrientes históricas de Occidente de las culturas orientales. Bernal Labrada (1972: 33) sostiene que «el símbolo ha existido siempre», sea encubierto, o manifiesto, poniendo como ejemplos a San Juan en *Noche oscura* o al Calderón de *La vida es sueño* (obra predilecta de Casona).

Uno de los utilizados por el autor son las campanadas: típico medio de comunicación en un barco, que indican la hora del rancho. En *La Llave en el desván* simbolizan lo que pasará, lo que ya ha sucedido. Mario ha acabado con la vida de Susana, como su padre lo hiciera con la de su madre. Al entrar a la casa después de haber disparado, se ve un relámpago y suenan tres toques de campana. Ya está. Simbolizan la actualización de un hecho que estaba por consumar.

En *Otra vez el diablo* anuncian el alba y un gran «alegrón», junto con el sonido de una flauta tocando *La mañana*, de Grieg. Vuelven a sonar cuando todo termina bien, ven que el Diablo ha muerto porque el puñal enrojece de sangre. Las campanas se ponen a repicar en la hostería, que fue un antiguo convento, pero nadie hay arriba. El hostelero, antiguo fraile, cae de rodillas gritando «milagro».

El guante en *El crimen de Lord Arturo* que la Duquesa se siente reacia a descalzarse le proporciona protección frente al quiromántico, empeñado en leer su mano a toda costa. El trajecito azul del niño que aparece sobre la máquina de coser en *El misterio del María Celeste* supone una nueva esperanza en otra generación en la que vendrá el hombre completo en la figura del Niño. Cuando todos pierdan el Paraíso salvo los llamados a permanecer en la isla, ellos sabrán retenerlo. Crearán un entorno cultural específicamente concebido para que el Niño se desarrolle de forma plena. El también azul vestido que enseña Dan es símbolo de un posible amor realizable en *Romance en tres noches*. Dibuja su silueta en el aire mientras lo mueve. El abuelo Caifás exclama. «¡Quita de ahí a esa mujer!».

El pañuelo que deja caer la Infantina en *Otra vez el diablo*, y que el Estudiante besa apasionadamente, simboliza la presencia de ella, el deseo del Estudiante de acercarse, de conquistarla. El Diablo aparece por segunda vez, a pesar de haber sido rechazado por el Estudiante la primera. Le hace observar que a la Infantina le cautiva el misterio y el romanticismo que rodea la figura del capitán de bandidos. Adora lo que este representa. Nunca lo ha visto, pero ya está enamorada de su imagen. El Diablo se aprovecha y le indica el camino al bachiller. Ella dejó caer su pañuelo para que él lo recogiera, pero solo es un estudiante. Deberá cambiar su destino si quiere conseguirla. De momento se aferra al pequeño trozo de tela. El Diablo le tienta, y él se convierte en el capitán de los bandidos para conseguirla.

5.1 Principales símbolos

Pasaremos ahora a analizar los símbolos principales presentes en la obra que nos ocupa, puesto que todos ellos se unen para conferir un sentido completo a la misma, aunque por sí mismos también significan algo en el proceso diario que realiza el ser humano de pensar sobre el mundo que le rodea. Geertz (1991: 51) cree que

El pensar no consiste en ‘sucesos que ocurren en la cabeza’ (aunque sucesos en la cabeza y en otras partes son necesarios para que sea posible pensar) sino en un tráfico de lo que G. H. Mead y otros llamaron símbolos significativos —en su mayor parte palabras, pero también gestos, ademanes, dibujos, sonidos musicales, artificios mecánicos, como relojes u objetos naturales como joyas— cualquier cosa, en verdad, que esté desembarazada de su mera actualidad y sea usada para imponer significación a la experiencia.

Cada uno de los diferentes símbolos que vamos a pasar a interpretar se transforma desde su primer nivel de significación en otra cosa, toma el otro significado desde el momento en que es actualizado por un actor, por ese agente de cambio o transductor que le confiere un sentido nuevo según sus circunstancias.

5.1.1 *El fuego*

Es el símbolo del hogar. En *El misterio del María Celeste* significa la consecución del Paraíso -una vez perdido- al lucir la llama. Lo podemos apreciar en el tercer acto. La acción transcurre así:

Unos marineros, con su capitán, la mujer de este y su hijo, y Juan, al que admitieron a bordo unos días atrás, navegan sin rumbo cierto tras una tormenta. Parecen haberse perdido. Los hombres no paran de hacer comentarios acerca de una isla, un paraíso, perdida, llena de riquezas, de la que muchos marinos, y Juan hablan. Tras días de incertidumbre, ya oficialmente perdidos, avistan la tierra prometida. Nada más desembarcar, explorando la isla, empiezan las primeras discusiones entre ellos, por codicia y avaricia. La situación se agrava al perder misteriosamente el navío, los hombres dudan de la autoridad del capitán y empiezan a rondar a su mujer. Él no es capaz de poner freno a esto, por lo que el Contramaestre toma medidas y decide que ella permanezca en la cabaña abandonada, con el hijo y Tiburón, un anciano. Todavía se observaban en esta vestigios de seres humanos: tres piedras a la entrada, ennegrecidas por el fuego. Seguro que alguien habitó la casa en un tiempo pasado.

Los días pasan y los hombres se embrutece, dejando aflorar sus instintos primitivos. El Contramaestre entrega su pistola a María, pero viendo que las cosas amenazan con ponerse aun peor, decide que marchen todos a buscar algún barco que pase cerca -seguramente están próximos a alguna ruta- para buscar ayuda. Decide que permanezcan con María Juan, el único que no ha hecho intento de abordarla, y el viejo Tiburón, que ya no representa amenaza alguna. Sabe que marchan a una muerte segura, pero es la única manera de salvar su dignidad (no confía en mantenerse siempre firme). La obra termina con aquellos observando marchar a estos, desde lo alto. El viento cambia. María comienza a llorar. Tiburón indica que hay encender el fuego que el Rojo apagó, sobre las tres piedras. Juan le pide encenderlo él, no quiere

ayuda. Quiere empezar de nuevo. Una llama alta surge del fuego. Tiburón coge cariñosamente a María, la vuelve de espaldas al mar y la acerca a la lumbre. Ella titubea, y para no caer, pone la mano sobre el hombro de Juan, que alza la cabeza y le dice que se apoye en él. (*El cielo se ha nublado y la llama luce más intensa. Cae el telón*). Ya han forjado de nuevo un hogar. El que ella tenía junto a su esposo en el barco, lo perdieron en el momento en que tocaron tierra. Él no supo imponer su autoridad en la isla, y los vicios humanos corrompieron a unos hombres desesperados. Ahora ya tendrán estabilidad. Todos se han marchado y ella siente algo puro hacia Juan. Queda restablecido el equilibrio del hogar familiar. El niño vuelve a tener un padre, que casi había perdido, y ella un hombre de verdad a su lado en el que apoyarse. Él, por su parte, obtendrá una mujer a la que querer y con la que compartir su vida.

Casona nos va dando pistas de que la comedia terminará así. No solo por la actitud autoritaria y violenta, pero pusilánime del esposo de María, sino por los indicios plásticos que disemina a lo largo de la obra. El Niño es el que encuentra la cabaña, símbolo de una nueva vida, de que sí hay esperanza. A la entrada de la misma hay tres piedras pertenecientes al hogar. María se sienta sobre una de ellas. Luego es Juan el que lo hace en otra. Finalmente, Tiburón es el que se encarga de mantener el fuego siempre encendido, incluso cuando llegan los hombres a forzar a María, él aparece con un haz de leña. En el momento en que el Rojo apaga la hoguera, será el que indique que hay que volver a encenderla, porque él la apagó.

En *La molinera de Arcos*, (II, 943) el molinero se siente traicionado por ella al ser sacado a la fuerza de su casa en plena noche por la ley. Como le parece ver la figura del pretendiente contra los relámpagos vuelve al hogar y no encuentra a nadie, pero sí sus ropas secándose ante su lumbre. Donde deben estar; sus ropas, en su hogar. Pero son las ropas equivocadas, corresponden al Corregidor.

Elsa, en *Romance en tres noches* no permite que se apague el fuego de la chimenea, el fuego de Dan, en la cabaña, mientras él vagabundea coqueteando con el alcohol, el juego y las drogas ‘allá abajo’. Daniel abandona la paz del bosque al sentirse traicionado por ella. Pasa solo unos días en su compañía, pero se enamora. Decide emprender su búsqueda, y la encuentra. Pero no solo la halla a ella, también descubre su verdadero trabajo. No es casualidad que pidiera refugio en su hogar en

plena noche, y en una montaña nevada. Su oficio era ser correo de los traficantes. Elsa no compraba ni vendía, ni consumía, pero sí transportaba. Se horroriza, ahora que conoce a un hombre de verdad, de la labor que venía haciendo y desea dejarlo. Dan no quiere volver al monte, desea descubrir qué es lo que interesaba tanto a esos hombres en la ciudad. Agotado, hastiado finalmente, regresa al que fue su hogar. Cree que ya lo habrá perdido todo, porque abandonó su puesto de trabajo.

En el momento en que entra Elsa en la cabaña, perdida y aterida, se arrima al ‘hermoso fuego’. Ella no dejará que aquel se extinga cuando Dan caiga en las tentaciones de la ciudad porque lo ama. Lo mantendrá siempre encendido, del mismo modo que se ocupará de atender la radio para dar el parte meteorológico diario, que es obligación de él. A su regreso, nada ha cambiado exteriormente: continúa teniendo su cabaña, su hogar; sigue conservando su puesto de trabajo, y tiene ahora una compañera que no permitió que su vida se extinguiera. De manera que cuando él regresa y piensa que de su vida anterior no queda ya nada, ella le corrige, lo ha mantenido todo como si él hubiera estado allí todo el tiempo.

En *El Caballero de las espuelas de oro* el fuego de la chimenea preside todas las escenas, simboliza el escaso aliento de vida que le queda al protagonista: «en la chimenea arde siempre el fuego», «el fuego de la chimenea ilumina vagamente la escena desierta», «la chimenea siempre encendida», «la chimenea siempre dispuesta» y «en la chimenea de leña [...] Lorenza enciende el fuego» (II, 442, 446, 455, 469, y 482). Quevedo siempre tenía frío en España. Cuando está muy enfermo y débil, viviendo en casa de un sobrino, se quedan sin leña. Él recrimina a su sobrino por no haberlo previsto. Poco después el fuego se apaga, y su vida también (II, 493).

En *La barca sin pescador* se trata de una estufa de hierro o chimenea de leña. Es el símbolo que de nuevo hay un hombre en la casa de Estela Anderson, y la aceptación del mismo por parte de ella. Tras la pérdida de ella y el paso de un poco de tiempo; tras la renuncia de Ricardo a todo su mundo de ciudad y sus riquezas, construyen algo juntos, tienen un nuevo proyecto. Él decide quedarse a vivir en armonía con la naturaleza, a su lado, por eso le dice ella: «encenderemos juntos el fuego», anteponiendo el adjetivo al sustantivo. El fuego es un símbolo importante, hay que prenderlo, pero cómo (en compañía), lo es más (I, 886).

En *Tres diamantes y una mujer* la tía Valentina es la vestal que está «cuidando del fuego sagrado». Refiriéndose al hogar familiar, (II, 383). En *Celestina*: hablando del poder del mismo, «es mayor la llama que mata a un alma que la que quema cien mil cuerpos», aludiendo al incendio de Nerón. En *Las tres perfectas casadas* quemarán juntos la carta de Ferrán que acusa de infidelidad a Ada, Javier y ella; esposo y esposa. Simboliza el perdón de él. En *La dama del alba* se trata de una gran chimenea de leña (I, 759), amén de la gran hoguera purificadora de San Juan «más alta que los árboles ha de llegar, hasta que caliente el río y piensen en la sierra que está amaneciendo» (I, 812).

Una chimenea de campana con caldero de cobre puesto a la lumbre (II, 251) aparece en *La casa de los siete balcones*. También una chimenea de piedra preside el salón en *La tercera palabra* (II, 118). En *Siete gritos en el mar* no aparece chimenea alguna, ni hogar de piedras. Simplemente hay unas velas encendidas en el árbol de Navidad. Unas diminutas llamas que tienen un gran poder: el de la redención. Julia siempre ha creído que ella fue la responsable del incendio en el que murió su hermano. Así se lo han hecho saber sus padres. Por este motivo, siente pánico hacia el más mínimo fuego, incluso el de la llama de una cerilla o las velas del árbol de Navidad. Al convivir unos días a bordo del barco, Santillana analiza lo ocurrido, e intenta convencerla de su error.

Ella ha vivido siempre obsesionada y amargada por su culpa. Ya no puede más. Decide acabar con su vida. Escribe una carta de despedida explicando lo sucedido y las razones de su fatal decisión. Ahora Santillana la obliga a acercarse al árbol a quemar juntos la carta, la obliga a repetir: «te quiero y eres inocente». Poco a poco ella va creyendo lo que él le dice, y finalmente repite: «Me quiere y soy inocente [...]» (II, 80). Este es un fuego purificador, como el de San Juan, a él se tira lo que ya no sirve, así como lo que uno desea cambiar.

En la obra que nos ocupa, Juan enciende el fuego «como si fuera la primera vez». Quiere hacerlo él así, como en un nuevo principio, una nueva vida. Él será a partir de ahora de mantener encendido el fuego que simboliza el que será su nuevo hogar. Casona habla del fuego como complementario del agua, antítesis y complemento a la vez:

Vamos en nuestra barca, río arriba, a llevar libros, cuadros, música y proyecciones a la escuela de Ribadelago, y es grato rumiar al compás del remo estas leyendas populares de San Juan, hechas invariablemente de fuego y agua: agua del Jordán y solsticio de estío; viejos cultos adónicos del sol y liturgia cristiana del bautismo. Fuego y agua, siempre enemigos y siempre juntos (Casona, 1941: 45).

El autor recuerda la experiencia como el nacimiento de una nueva vida, la que llevan ellos a las pequeñas aldeas como fruto de sus Misiones Pedagógicas. El viaje consiste en algo más que en llenar de trastos un aula o un salón de actos; ofrecen también a las gentes un nacimiento a la cultura, al arte.

5.1.2 *El mar*

El agua complementa al fuego, el fuego que representa el hogar y las tradiciones culturales. El mar simboliza su tierra, es el vínculo de unión entre su actual hogar y al que le gustaría volver, al que pertenece. Casona se crió en una tierra verde y azul, llena de montaña y mar. Cuando estaba en América, la rememoraba con añoranza. Recordaba sus playas, en Gijón (Plans, 1990). Siempre ha habido huella de Asturias y América en su obra:

Allá en las verdes Asturias,
las de las verdes montañas,
las de los castaños verdes
y la mar acantilada [...]
¿Allá en las verdes Asturias
volverá a nacer España! [...]

Así termina la ópera *Don Rodrigo*. Describe a la perfección las cualidades fundamentales de la tierra asturiana. Azul y verde. No en vano, la primera obra casoniana tiene esas reminiscencias: *La sirena varada*. La acción transcurre en una casa sobre el mar. Al fondo del escenario se abren unos ventanales sobre el mismo. En ella aparecen todos los motivos del romance, montañas y árboles (roble).

Ricardo lo teme porque cree que a Sirena la atrae demasiado. Un día estuvo por el monte, paseando con Daniel, muy lejos, «apenas se veía el mar»; es su punto de referencia. Pero no le importó porque el paisaje era verde. Como el mar a veces.

Ante el temor de este de que ella quiera regresar a él, ella le dice que volverán juntos. Para que recupere la razón, don Florín recomienda que se muden al monte, lejos del mar, de su azul y de su rumor. María podría querer regresar. Ricardo pregunta su opinión y ella está de acuerdo, una casa con árboles y con silencio, donde no se escuche el rumor de las olas, que la atraen en demasía.

El mar es vínculo de unión entre América y Asturias. En *Romance en tres noches* Daniel, Dan, se presenta diciendo que procede de las Asturias de España. Con posterioridad el autor ofrece a través de Dan el bosque como «el mar de los Sargazos», y los personajes que lo habitan como «barcos perdidos» (I, 559). Efectivamente, todos andan a la deriva. El abuelo Caifás es un solitario misógino empedernido; Pat, ha ido allí a expiar una culpa que nunca llegó a cometer; Lucho intenta rehacer su vida tras su paso por la cárcel; Álvaro, curarse de su adicción a las drogas; y Freddy y Dan son dos muchachos que trabajan duro.

En *El crimen de Lord Arturo* hay una fiesta de cumpleaños (del tío de Arturo, el deán de Chichester), de la que comentan que fue un día inolvidable; que la señorita Dorcas tocó, cantó y hasta bailó unos aires españoles, que escandalizaron al principio al señor penitenciario, pero al final no. Cuando se reencuentran tras el primer aplazamiento de la boda, Arturo declara su amor a Sibila diciéndole que la ha echado siempre de menos, en todo momento, en todas partes. «En la tierra y en el mar». Así resume su concepto del mundo, lo que no es tierra, es mar.

Asturias se encuentra al Norte de España, España al Norte de América del Sur. ¿Quizás por ello varias obras de Casona se desarrollan en el septentrión? *La barca sin pescador* se desarrolla en la costa nórdica. *La casa de los siete balcones* en el Norte. *La tercera palabra* en las montañas. En las acotaciones iniciales el autor indica: «la acción, deliberadamente, no tiene tiempo ni lugar determinados, pero un director inteligente la situaría en un paisaje lo más parecido posible al norte español». *Romance en tres noches* transcurre en el bosque de abetos montañoso. También *Prohibido suicidarse en primavera*. *Carta de una desconocida* en Viena, luego en el Tirol. *Sinfonía inacabada* en Viena, después en Hungría, en un castillo, a lo lejos Los Cárpatos. *Los árboles mueren de pie* en una ciudad con puerto. Marta-Isabel se supone que viene de Canadá, de las montañas. El autor comenta que, salvo la rama de jacarandá, la acción se puede desarrollar en cualquier lugar. *Siete gritos en el mar* discurre en un barco, pero se llama Nalón. *La dama del alba* en Asturias. Es la obra definitiva dedicada a ella.

Azorín escribía en *La Voluntad*: «Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje» (Azorín, 1947: 860). Casona no describe los alrededores, da pinceladas de color aquí y allá para ambientar sus obras. Un bosque,

el de Grévol, en *Romance en tres noches*, donde se nos dibujan los abetos y la nieve. Y, entre ellos, la cabaña de madera donde la acción transcurre la mayor parte de la obra. En *Las tres perfectas casadas* la trama discurre en el salón una casa, pero cuando Jorge es sabedor de la infidelidad de su mujer, anuncia que van retirarse al campo; ha comprado «un castillo en ruinas en los montes de Aragón. ¡Ah! Un lugar delicioso con hiedra y murciélagos [...]» (I, 730). Lo que pretende es alejar a su mujer, Leopoldina, de todo su mundo; de sus obras de caridad, a las que básicamente se dedica como buena esposa, para que no vuelva a tener ocasión de serle infiel. El paraje es muy solitario, «no hay un alma viviente en diez leguas a la redonda, con lo cual quedan eliminados los huérfanos. Y no tiene ni un lago, ni un estanque, ni un miserable arroyuelo [...], con lo cual quedan eliminados los náufragos [...]». Javier hace referencia a la multitud de obras benéficas en las que participa su mujer. Es presidenta de tres sociedades y vocal de catorce ligas: La Alegría del Huérfano y La Viuda del Náufrago, entre otras. Pero lo que sí tendrá el lugar es un coto inmenso de caza. Él es asiduo a ese deporte, y a la caza de ‘tórtolas’, como él denomina a sus trofeos amorosos.

En *El crimen de Lord Arturo* Sibila pide a Arturo que se vayan a las montañas, que Lady Marvel le ha comentado que son únicas contra los nervios. Él contesta poco después, desesperadamente, que se vayan de allí, de la ciudad –Londres-, para estar solos: «Vámonos ahora mismo. A la montaña, [...], al mar [...]. ¡Adonde estemos solos de una vez!».

En *El misterio del María Celeste* el mar cobra una importancia extraordinaria, no solo porque la acción se desarrolla en parte en el barco, sino por el tratamiento que del mismo hace el autor. Todo el primer acto sucede en el bergantín. El segundo y tercero en la isla. La imagen que preside ambos es la cabaña, pero al fondo se ve la vegetación y el mar. Absolutamente tranquilo en el acto central, picándose por momentos en el último, avanzándonos el trágico final que tendrán los hombres echados al mar en la barca, persiguiendo un barco que hace tiempo que ha pasado. En el primer acto observamos en las acotaciones «un vano central de la cubierta, entre los dos castilletes de proa y popa. Tras de la borda, al frente, el mar». Cuando se hallan perdidos y Santi le pregunta a Juan por la isla, este responde que no sabe «de cosas de mar». Ese mar nos indican los personajes que es azul, no verde, como en los días pasados, ya no está turbado, permanece tranquilo.

Comentando la experiencia que tiene Andrés en la mar, empiezan a contar las historias que él sabe, y las que inventa. Vicente recuerda: «Dice que ha estado allá por Noruega en un embudo de agua que da vueltas y se traga a los barcos, y en el mar de los Sargazos [...]» (I, 24). Un embudo, no un remolino o una fuerte corriente circular de agua. Un embudo. Nuevamente la plástica. Una imagen vale más que mil palabras.

El mar preside igualmente la penúltima escena. Los hombres han embarcado y marchan rumbo a lo desconocido, buscando tierra al Sur o algún barco. Juan desea que el mar siguiera así de calmado, pero, al poco decirlo, María observa que se pica. Tiburón le indica que lo que pase allí «es de Dios». Simboliza el destino que tendrán los hombres. Se hallan a su merced cuando están en el barco. Su furia determina que se pierdan para poder encontrar el Paraíso. Cobra vida propia al calmarse de pronto, para que arriben sin peligro a la costa, enfureciéndose de nuevo al adentrarse la barca con los marinos en él.

5.1.3 *El barco/ la barca*

En *La barca sin pescador* muere Péter, el marido de Estela. A pesar de ser una mujer trabajadora y contar con la ayuda de la Abuela, el hogar ha quedado «sin timonel que lo dirija». Era por fin dueño de una barca. Esta se convierte en símbolo de lo que era el esposo, de lo que luchó hasta poder comprarla. No se plantea la posibilidad de venderla para obtener el tan necesario dinero. «Antes pediría pan por los caminos que vender esa barca. Sería como venderlo a él» (I, 867). La barca tiene connotaciones positivas. Ricardo necesita ver la aldea donde vivió el pescador que él creyó haber asesinado solo con desearlo. Llega allí destrozado, lleno de remordimientos y culpa. Desea poder ayudar a la mujer que enviudó por su causa.

Comienza a valorar el esfuerzo, empieza a dar sentido al trabajo manual, ya olvidado. Poco a poco va encontrando en su interior ese hombre digno y honrado que había olvidado ser a causa de la corrupción que le proporcionaba su riqueza. Finalmente se libera de sus sentimientos al saber que no fue culpable de su muerte, pero ya no quiere regresar a su mundo, ahora es un hombre nuevo, redimido. Su apellido es Jordán, como el río simbólico de purificación cristiana. Bernal Labrada habla de la barca purificadora que recoge Eliade en *Le Chamanisme* como de

influencia bienhechora (Bernal Labrada, 1972). Refiriéndose al cambio producido en él, al hecho de convertirse en un hombre nuevo.

El barco es un hogar en pequeño. Allí suceden pasiones, amors, desazones [...]. *Siete gritos* condensa en un barco los siete pecados capitales. Cada personaje representa uno. Todos son culpables, excepto Julia –atormentada en vano-, y Santillana –testigo de excepción-. En *La dama del alba* aparece la barca como la de Caronte, que pasa las almas al otro lado. La Peregrina pretende convencer a Angélica de que se suicide y deje un recuerdo bonito a los que la quieren, en lugar de que descubran la dura verdad a su regreso: «Prepara tu mejor sonrisa para el viaje. Yo pasaré tu barca a la otra orilla» (I, 826). Los personajes de *Romance en tres noches* ya hemos comentado que son «barcos perdidos» (I, 561), almas que vagan en pena en busca de un camino que seguir. El abuelo Caifás ya está de vuelta de todo, ese será ahora su lugar. Dan está apenas empezando a vivir. Se halla expectante ante su futuro. Pero los demás no encontrarán un rumbo cierto que tomar. Habrán de esperar a que con el paso del tiempo este se ponga de manifiesto.

En *La sirena varada* Sirena conoce a Ricardo, rumbo a Marsella, en un barco (del que luego querrá huir tirándose al mar). En *La casa de los siete balcones* Uriel construye un bergantín, una maqueta. Cobra bastante importancia el barco que trae el correo. Genoveva ansía una carta de un novio que se despidió para no volver. Todos piensan que está perdiendo la razón y la quieren internar para quedarse con sus posesiones. Ella piensa que aquel no escribe porque olvidó el nombre de un árbol: el ombú.

5.1.4 *La lluvia*

Presagia que algo va a ir mal, si es durante una tormenta, porque esta refleja los sentimientos humanos, que están a flor de piel. El calor sumado al sofoco y la presión antes de que esta estalle, son las tensiones que van a explotar en *La llave en el desván*. Junto con la luz de los relámpagos hace que Mario rememore la pesadilla que vivió de niño, ahora olvidada, del asesinato de su madre a manos de su padre. No duerme en su cama, trabaja todo el tiempo, por lo que echa cabezadas, o más bien desmayos, sobre el escritorio. Al cerciorarse de que Alfredo le ha robado su fórmula y está conchabado con su mujer, el resorte se acciona y todo se repite.

Marta-Isabel en *Los árboles mueren de pie* regresa desesperada a casa en una noche de lluvia. Ha perdido su trabajo, lo único que tenía, pues no contaba ni con familia, ni con amigos. Decide terminar su desdicha ingiriendo unas cuantas gotas de más de un somnífero. El ambiente se hace más desesperanzado a causa de la lluvia que ella no parece sentir.

En *El caballero de las espuelas de oro* favorece que el ambiente se torne más hostil en la escena en que él rescata a una desconocida. Estalla la tormenta, presagiando lo que le espera a la muchacha cuando regrese. En *El misterio del María Celeste* suceden unos cuantos días de tormenta, en los que la tripulación hace toda suerte de cábalas. Comentan que para encontrar la isla hay que estar perdido, y perdidos se hallan tras ella. Por otra parte, la tormenta la predice Juan, en un día absolutamente soleado.

5.1.5 La luz

Casona se vale de las luces, colores y matices, para conseguir el ambiente que desea para cada ocasión, así, en *El caballero de las espuelas de oro* es roja en el infierno, en la entrada, donde recibe el Archidiablo. Tradicionalmente el infierno es representado con ese color porque es el más cálido, y las almas que acuden allí necesitan ese calor para consumir sus culpas. Este es un infierno selvático, lleno de animales y flora exótica.

Roja es también la luz que ilumina al Estudiante en la tercera noche de *Otra vez el diablo*. Tras haber bebido el vino embrujado por el Diablo, este se transforma y acosa a la Infantina. Lucha consigo mismo, pero finalmente recobra el sentido y llama a gritos a Cascabel. Le pide que le ate las manos y vaya a pedir ayuda. Cuando sale, la luz se apaga y solamente queda el escenario iluminado por dos focos: uno rojo y otro blanco. El rojo sobre el Estudiante, debatiéndose entre el bien y el mal; el blanco, sobre el sueño de la Infantina.

En *La sirena varada* las luces roja y verde se encuentran escondidas entre cactus para favorecer la atmósfera de irrealidad que Casona necesita para definir el mundo de Ricardo. Este las hará desaparecer en el tercer acto, cuando ya conocemos la locura de Sirena. La luz se convierte en blanca tenue e íntima. Don Florín, el médico,

recomienda que nada de luces verdes y rojas, que es conveniente que sea blanca, pero que la mejor es la del sol. Al ser preguntada Sirena, ahora María, por la posibilidad de marcharse de esa casa, ella está de acuerdo, y pide que no haya luces verdes, que le recuerdan la tristeza de su casa de pequeña, cuando su padre lloraba.

En *El misterio del María Celeste* hay un reflejo en la máquina de coser cuando Juan canta algunos himnos y todos se arrodillan. Es el símbolo de la esperanza, de la extranaturaleza de él. Andan vagando por los mares desde hace días, perdidos, sin rumbo cierto. Los hombres necesitan creer que la isla existe. Juan lo dijo, lo mismo que predijo que habría tormenta, y la hubo; lo mismo que auguró que después saldría el sol, y salió. Los marineros ven en él algo misterioso, insondable. Creen que lo que él vaticina se realiza. Por lo tanto, sí es cierto que hay un Paraíso. Deben encontrarlo. La luz se podría haber reflejado sobre decenas de objetos presentes en la cubierta, pero no, lo hace con toda la intención sobre los cobres del barco y sobre la máquina de coser de María, símbolo del hogar. Donde hay una mujer con un hombre, hay un hogar. La máquina preside la escena. Toda la atención se centra pues en ese haz de luz reflectado. Con esto, Casona logra un doble objetivo: añadir misterio a la figura de Juan, cobrando mayor protagonismo, y atraer la atención sobre un objeto eminentemente femenino. Por tanto, símbolo de la única mujer a bordo. El autor avanza que Juan tendrá algo que ver más tarde en el hogar representado por María.

En el inicio de la obra, ya desde la primera escena, Juan aparece como alguien lleno de bondad, que ha sufrido mucho y que tiene un pasado algo turbio. El personaje es bueno porque el Niño y él son presentados dormidos, abrazados. Los niños intuyen el cariño y el amor. Este, dormido, es entregado de sus brazos a la madre. El Niño le quiere desde que le vio. Ese amor es extensión del que comienza a sentir María por Juan. Una vez llegados sanos y salvos a la isla, este le pregunta al pequeño si le gusta el lugar. La comedia termina con el fuego levantando una gran llama, simbolizando el nuevo comienzo de ambos, en un hogar que será el suyo propio.

En *Romance en tres noches* hay una escena en que la luz es toda dorada, la luz del fuego proyectada sobre las paredes de la cabaña. En la primera escena el fuego arde, y nada más. Es la cabaña de un hombre que vive solo en el bosque. Acuden a cenar los colegas, también solos. En el tercer acto, todo comienza igual, en la cabaña, a la

hora de la cena, pero la luz es otra. Representa aquí el hogar completo porque cuenta ahora con la presencia de una mujer. Dan ha vuelto de sus correrías por la ciudad y aprenderá a perdonar a Elsa. Ella le ha estado esperando. Le ha querido dar tiempo para procesar todo lo que ha llegado a conocer sobre la vida anterior, ya abandonada, de ella. Sobre cosas que suceden en la ciudad que él no podía siquiera imaginar. En el primer acto el hogar estaba incompleto. Solamente había un grupo de hombres al calor del fuego. Ahora es todo correcto, por eso la luz es diferente.

El Sol tiene siempre connotaciones positivas. El sol está lleno de vida y acostumbra a traer la felicidad. En *El crimen de Lord Arturo*, cuando Arturo cree haber solucionado su problema con el aciago destino –debía perpetrar un crimen hacia un ser querido–, piensa en marcharse de Londres con su amada. Por fin pueden ser felices juntos. Todo está dispuesto: «El sol en la ventana y rosas recién segadas. [...] ¡El sol y nosotros! ¡Las rosas y nosotros!».

Sirena se queja de que está lejos del mar en *La sirena varada*, quiere «que entren a gritos el sol y el mar». Quiere sentir ese mundo de irrealidad que la ha acompañado desde su más tierna adolescencia. Es su mundo de evasión, irreal; pero donde ella se siente segura. El otro lo rehúye, es demasiado feo para que su mente pueda nuevamente soportarlo. En el momento de recobrar la razón, es ella quien solicita que apaguen las luces verdes que la enloquecen. Quiere una luz normal, blanca, como la del sol.

Ferrán prepara la escena en *Las tres perfectas casadas* esperando que Ada, la mujer que ama, caiga en sus brazos. Sabe que es inútil, ella ama a su marido, y una sola vez sucumbió a sus encantos, acto que lamentó toda su vida. Si no lo consigue, está decidido a suicidarse. La iluminación es importante para crear el ambiente oportuno: «¿Por qué está encendida esa lámpara? Es una luz fría sin expresión. Apaga. Solo las velas tiemblan como la vida y se consumen a sí mismas» (I, 741). Las velas son la metáfora de la vida de Ferrán, en manos de Ada, la única mujer que amó en su vida, y a la que poseyó físicamente solamente una vez; espiritualmente, jamás. Muchas mujeres forman parte de sus conquistas - eterno solterón, empedernido mujeriego- pero él la ama a ella. Por eso su alma tiembla, como la llama de las velas. Si no consigue que ella esté de nuevo con él, cosa que en el fondo sabe imposible, acabará con su vida.

En *El misterio del María Celeste* hace un sol espléndido al inicio de la comedia. Todo va bien, no hay amenazas que se ciernan en el horizonte. Luego estalla la tormenta, sobreviene la niebla. De repente se levanta y luce de nuevo el sol, justo antes de desembarcar.

5.1.6 Trueno-tormenta-relámpago

Preceden a un momento de gran tensión dramática. El autor suele utilizarlos para ambientar la escena. En *El caballero de las espuelas de oro* llueve cuando empieza la escena en que se oyen gritos y cruces de armas. Inmediatamente Quevedo se refugia en su hospedería, llevando consigo a una mujer. En el momento de quitarle el manto empapado, desvanecida, se oye fuera que la tormenta arrecia. La mujer era una prostituta que estaba siendo apaleada por su hombre. Cuando despierta de su vahído se asusta mucho al pensar en el que debe de andar como loco buscándola. El caballero cree que ha hecho bien rescatándola, pero ella no. En ese momento ya habría pasado todo, y estarían ambos en casa jugando a las cartas y bebiendo. De este modo, al día siguiente cree que la matará.

En *La llave en el desván* el padre del protagonista asesina de un tiro a su mujer a causa de su traición: le ha sido infiel. Tras hacerlo, y sin percatarse de que su hijito de dos años le ha visto, galopa enloquecido y se despeña, muriendo esa misma noche. Más de treinta años después la escena se va a repetir. La diferencia es que ahora el niño es un hombre, y la mujer que va a morir será la suya. A medida que la tensión dramática va *in crescendo*, aumenta también la sensación de sofoco, de calor y ahogo de los personajes. Mario está febril. Empiezan los relámpagos y la lluvia. Los acontecimientos se precipitarán.

El esposo de *La molinera de Arcos* es obligado a salir del molino a la fuerza por el cómplice del Corregidor, Garduña. Al alejarse y parecerle todo tan absurdo, se gira y le parece ver al pretendiente de su esposa bajo la luz del relámpago. Decide entonces volver a la casa, donde encuentra las ropas de él secando al fuego. La acción avanza rápido, irá con esas ropas a tomar su venganza.

5.1.7 El árbol

El árbol produce madera, y de madera se construyen las casas favoritas de Casona. También sirven para fabricar muebles básicos, como una mesa donde comer. Por ello es símbolo importante en su obra, si bien en *El misterio del María Celeste* aparece solamente nombrado en forma de palmera. Pero el barco se ha construido con madera, con madera y fuego, es por tanto extensión de la casa flotando en el mar. Y también de madera ha sido hecha la cabaña donde María y su hijo hallarán cobijo, donde comenzarán de nuevo junto a Juan, en lo que llamarán hogar. El autor (Díaz Castañón, 1990: 21) considera un árbol un tesoro:

En mi aldea, de niño, teníamos un granero apenas separado de la casa por una corraliza [...]. Teníamos además un viejo castaño que apenas podíamos abrazar entre cuatro, y un burrito de ojos azules, y una entrada secreta a una ermita abandonada. Pero entre tantos tesoros [...].

La conexión entre ser humano y árbol es conocida desde hace siglos, así como la que se establece con las plantas. En *El misterio del María Celeste* es importante la vegetación, desde el momento en que en el primer acto están hablando los marineros de la posible existencia de la isla maravillosa. Estaría llena de manantiales, palmeras, brillantes y pájaros de colores.

Ernst Cassirer (1955:188) opina que se produce entre ambos una identificación arraigada desde que el hombre primitivo poblara la Tierra:

Thus it is not merely mediated and reflected expression of his own being that man finds in the plant world, particularly in sprouting and growth, in passing away and decay; in it he apprehends himself immediately and with full certainty; in it he experiences his own destiny.

La copa del árbol abarca el mundo, convirtiéndose en un árbol cósmico. Vemos el árbol de la Vida, que proporciona inmortalidad; el de la Ciencia: el del bien y mal. En este se enroscaba la serpiente del Paraíso. En nuestra obra dice Juan a María: «Todos hemos desembarcado con nuestras pasiones: todos traemos la serpiente dentro» (II, 11). Lo que nos indica que, efectivamente, estaban en el Paraíso. Apenas habían llegado, y ya comenzaron a pelear por codicia. El principal árbol presente, la palmera, sirve a Caneca para emborracharse, bebiéndosela. Tomás, el contramaestre, tampoco aprecia demasiado el lugar, solo menciona la abundancia de maderas finas que podrían hacerles ricos. El árbol, por tanto, se convierte en la materialización del

pecado de cada uno, a través de él se vehicula la gula de Caneca y la avaricia de los demás.

A lo largo de los siglos, árboles y bosques han ido asumiendo características de símbolos divinos, o han ido representando ideas como valor, resistencia o inmortalidad. Fueron los medios de comunicación entre dos mundos. Algunas sociedades hicieron de ellos tótemes mágicos. Los árboles han tenido con frecuencia una gran significación religiosa, por ejemplo el árbol bajo el cual Buda recibió la iluminación y el árbol utilizado para la crucifixión de Jesús. De ahí que, hasta hoy, sean representados a menudo en los ritos religiosos con símbolos de fertilidad en algunas culturas. Carmen Díaz Castañón (1990: 23) opina que

[...] más o menos todos los árboles o una gran parte de los árboles representan alguna cosa. Vemos un ciprés y el ciprés nos da una imagen religiosa, una imagen pensativa. Vemos un sauce y el sauce nos da una idea melancólica, llorona, romántica. Vemos un olivo y el olivo es el símbolo de la sabiduría y de la experiencia.

En el *Cantar de los Cantares* bíblico, la mujer amada es descrita así: «Tu talle, como la palmera; tus pechos, como los racimos»; y ella dice: «Como un manzano entre árboles silvestres es mi amado».

La Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO incluye varios bosques reconocidos como sagrados por sus valores espirituales así como ecológicos. Ejemplos de ello son las Reservas de bosque pluvial del centro-este de Queensland, Australia, que contienen características geográficas consideradas como sagradas por los aborígenes; el Horsh Arz el-Rab (Bosque de los cedros de Dios) en Líbano; los bosques de monte Kenya en Kenya, venerados por los habitantes; y un bosque sagrado usado todavía por los sacerdotes en las ceremonias del arroz en las terrazas arroceras de Luzón, Filipinas (Crews: fao.org. Consulta: 25/01/2015).

En los mitos griegos y romanos, doncellas o ninfas perseguidas por dioses pidieron protección a otras deidades y fueron transformadas en árbol, como Dafne, que escapó de Apolo convirtiéndose en árbol de laurel. Otras ninfas del bosque metamorfoseadas fueron Leuke o Leuce, el álamo blanco, amada de Hades; Filira, el tilo; Pitis, perseguida por Pan, convertida en abeto o pino negro. En *Romance en tres noches* Pat rememora los álamos blancos que había junto a la casa de su madre en Irlanda. Siempre lo hace con amargura, pues le recuerdan su culpa. Culpa nunca

cometida pero sí muchas veces pensada. Le atormentaba la visión de su hermana, la única mujer cerca. Tenía pecaminosos pensamientos hacia ella. Solamente en potencia, nunca en acción. Se marcha a los bosques de abetos de Canadá a tratar de olvidar.

Casona rememora en *La dama del alba* el mito de Filemón y Baucis. Adela gusta de recitar romances a los pequeños. Uno de ellos, el del Conde Olinos, relata la transformación en árbol de dos amantes frustrados, muertos a causa de la maldad y la envidia. Tras la muerte, pueden por fin disfrutar su amor entrelazando sus ramas. Ella es transformada en rosal, él, en espino.

En Australia, los aborígenes warlpiris occidentales creen que las almas se acumulan en árboles y esperan a que pase una mujer adecuada para saltar hacia ella y nacer. La identificación de los árboles con el cuerpo humano se da en el yoga, el sistema hindú de meditación. Este adopta la postura del árbol, haciendo descender el peso del cuerpo para desarrollar un sentimiento de ser atraído por la tierra. Ejemplos famosos de árboles son el imaginado por Leonardo da Vinci en el siglo xv como explicación del sistema circulatorio humano, o el de Guernica, símbolo de la libertad del pueblo.

En la antigua civilización céltica del norte de Europa hay indicaciones de una asociación entre los árboles y la escritura. Los 25 caracteres del alfabeto céltico (*ogham*), usado para inscripciones en piedra y madera, recibían su nombre de un grupo de 20 árboles y plantas sagrados (llamado también *ogham*). Los 13 meses del calendario céltico tenían también nombres de algunos de esos árboles.

Los árboles del ‘orden alfabético’ de los celtas han sido identificados por Graves (citado por Crews: 2015) y otros autores de la siguiente manera (algunos de ellos no son realmente árboles): abedul péndulo (*Betula pendula*); serbal de cazadores o capudrio (*Sorbus aucuparia*); aliso común (*Alnus lutilosa*); sauce blanco (*Salix alba* o *Salix fragilis*); fresno (*Fraxinus excelsior*); espino blanco (*Crataegus monogyna* o *Crataegus laevigata*); roble (*Quercus robur*); acebo (*Ilex aquifolium*) o posiblemente encina (*Quercus ilex*); avellano (*Corylus avellana*); manzano europeo (*Malus sylvestris*); vid (*Vitis vinifera*); hiedra común (*Hedera helix*); caña común (*Phragmites australis*); endrino o espino negro (*Prunus spinosa*); saúco (*Sambucus*

nigra); abeto blanco (*Abies alba*); tojo o aulaga (*Ulex europaeus*); brezo (*Calluna vulgaris*); álamo temblón (*Populus tremula*); y tejo (*Taxus baccata*). La hipótesis presentada por Graves respecto al orden de los árboles es que se basa en un orden de manifestaciones botánicas en una zona geográfica determinada (por ejemplo cuando brotan las hojas en primavera o cuando florecen).

Las letras del viejo alfabeto irlandés eran simples líneas horizontales u oblicuas, similares a las runas. Eran fáciles de inscribir y originalmente se tallaban en madera. De hecho, las palabras irlandesas para ‘madera’ y ‘ciencia’ suenan casi igual (Clark, 1995: 12-13). Tablillas de haya (*Fagus* spp.) eran el primer soporte de la escritura (en ellas se tallaban las rectilíneas letras rúnicas), y cortezas en láminas muy delgadas se utilizaron para hacer libros primitivos (Rocray: http://misraim3.free.fr/divers/la_symbolique_des_arbres.pdf. Consulta: 12/1/2015). En efecto, la palabra inglesa *book* (libro) podría relacionarse etimológicamente con *beech* (haya), en inglés y en algunas otras lenguas indoeuropeas.

El candelabro ramificado o *menorah*, uno de los símbolos del judaísmo, tiene relación con el árbol de la vida del Génesis. No en vano es un símbolo que comparten judaísmo, cristianismo e islamismo. También en los folclores haitiano, finlandés, lituano, hindú y escandinavo, imaginaban el mundo como un árbol divino nacido de una sola semilla sembrada en el espacio, que a veces, estaba invertido.

El árbol ha sido considerado algo natural, pero también sobrenatural. Algunos héroes de relatos épicos mueren en contacto con él y son regenerados. Telva, la vieja criada de *La dama del alba*, tras perder a sus siete hijos en una explosión minera, planta en su huerto siete árboles «altos y hermosos, como siete varones» (I, 763), uno por cada uno de sus hijos. Al verlos crecer, sentirá algo parecido al orgullo de una madre. Tendrá esperanza nuevamente en que se críen sanos y fuertes. En que crezcan saludables y den sus frutos de adultos. Luis T. González del Valle (1979: 571) opina que «además de las referencias a las ramas verdes y a la corona de rosas, existen otros ejemplos que claramente intentan crear vínculos simbólicos entre la flora y el proceso vital».

También es símbolo de fuerza, de la fuerza de la tierra, de su poder. Se creía que podía contar la historia de los antepasados, que guardaba sus secretos. Que su madera

era la materia universal. En griego, la palabra *hylé* significa tanto ‘madera’ como ‘materia’, ‘primera sustancia’. Es el mito que recoge en pleno siglo XXI el filme *Avatar*. Una de las películas más taquilleras de la historia. ¿Solamente por estar rodada en 3D? ¿O porque rememora un mito universal? El de la conservación de todos los saberes, la idea de que ese árbol madre está conectado con todos y cada uno de los habitantes de su tierra, fallecidos o vivos.

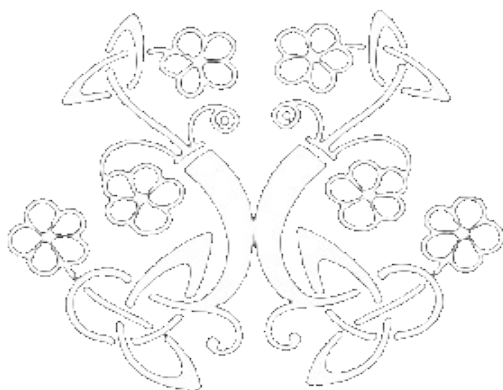
En la mitología nórdica, Yggdrasil (‘ElCaballo del Terrible’), llamado también el Árbol del Mundo, era el fresno gigante que unía y daba cobijo a todos los mundos. Bajo sus tres raíces estaban los reinos de Asgard, Jotunheim y Niflheim. En el mito de Yggdrasil, el fresno pudo haberse tomado como símbolo del eje del mundo porque la madera de fresno es particularmente resistente y al mismo tiempo muy flexible, curvándose antes que quebrarse.

Ciertas sociedades anteriores a la Edad del Bronce hacían sus utensilios y armas con varas de fresno endurecidas al fuego. Por ejemplo en la *Ilíada*, la palabra griega que significa ‘fresno’ y ‘lanza’ es la misma. Los japoneses tenían leyendas que describían el árbol eje sobre el que gira la tierra. Los cabalistas medievales representaban la creación como un árbol con sus raíces en la realidad del espíritu, el firmamento, y sus ramas sobre la tierra. La imagen del árbol invertido se ve también en las posturas invertidas en el yoga, en las que los pies se conciben como receptáculos de la luz solar y de otras energías ‘celestiales’ que han de ser transformadas.

El árbol de la vida es un motivo extendido en muchos mitos y cuentos populares por todo el mundo, mediante el cual las culturas trataban de comprender la condición humana y profana en relación con el reino de lo divino y sagrado. El Diablo pretende que el Estudiante sea tentado e intente seducir a la Infantina en *Otra vez el diablo*, a la cual desea. La Infantina pasea por el monte porque en casa se aburre. Quiere vivir aventuras, no es suficiente que se las cuente su bufón. Ha oído hablar de unos bandoleros que asaltan a todos los incautos en el bosque. Le atrae la idea de poder conocer, incluso de enamorar, a semejante hombre aventurero, y, por descontado, apuesto. El Estudiante ha llegado a esa tierra a estudiar, no es la suya y las costumbres son diferentes. Se niega a dejarse llevar por aquel. El Diablo insiste en que ella deseaba ser raptada por un capitán de bandoleros la primera vez que se

encontraron en el monte, y él no se atrevió a serlo. La Infantina volverá a querer ser tentada, y él debería aprovechar la oportunidad. Deberá comer de esa fruta. Si lo hace será «tanto como Dios». «¡Tú comerás del Árbol de la Vida!»- dice para sí el Diablo (I, 386).

En la mitología celta existe el árbol de la vida, Crann Bethadh, cuyas ramas ascendían al cielo y sus raíces descendían a lo más profundo de la tierra, hasta el mundo de los muertos. Ni en caso de guerra, se atrevía un pueblo enemigo a tocar el árbol de la vida del contrario. Lo veneraban porque representaba la naturaleza que les surtía de todo lo que necesitaban.



Árbol de la vida o Crann Bethadh

El interés por preservar la veneración a los árboles ha desaparecido prácticamente de la faz de la tierra en nuestros días. Sí que persisten los intentos de conservar algunos árboles o bosques, pero no siempre con intención de rendirles culto, sino, más bien, por razones ecologistas. Sin embargo, sí perduran los símbolos, tanto en la lengua, como en el folclore y la cultura.

En la obra casoniana ya hemos visto que hay una continua presencia de la naturaleza, también esta se manifiesta en forma de árbol. «La castañalona de Casona, aquél enorme castaño que él veneraba, alrededor del cual jugaba, es un referente en su obra», recoge J. J. Plans (1990: 91). El comediógrafo explica que venera el castaño porque «ningún castaño se parece a otro y cada castaño es un problema y cada castaño tiene todos los signos del hombre: tiene la cólera, tiene el amor, tiene la

alegría, tiene la furia» (Díaz Castañón, 1990: 23). Quizá también porque le servía de instrumento para que su imaginación volara lejos, como a él le gustaba. Según confiesa a Marino Gómez-Santos (1962: 13), lo consideraba su juguete máspreciado:

Soy de una familia pobre, y los niños aldeanos no tienen juguetes; pero yo tengo un juguete sensacional, fabuloso, en la infancia: un castaño. Era un castaño al que llamaban ‘La Castañarona’. Usted sabe que cuando se le da el nombre femenino quiere decir allí más grande. Era un castaño [...] ¡no sé! [...] No puedo calcular el tamaño. Lo recuerdo tremendamente grande, con el tronco hueco por completo por un rayo, sin ramas. Cabíamos dentro de él siete u ocho niños. Allí jugábamos subiendo por el tronco, pasando de un brazo a otro [...] Era prodigioso, porque un día ‘La Castañarona’ era un castillo; otro un barco, a veces, un palacio; en ocasiones, un bosque [...].

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que Asturias es tierra de castaños, y estos se hallan en la tradición cultural de nuestro autor. Así lo reconoce:

[...] en la tradición literaria de Asturias el misterio es una de las cosas esenciales. Este misterio debe estar muy apoyado en dos cosas que son entrañablemente asturianas: la niebla y el castaño. Si se fija un poco en este último, verá que es, quizá con el olivo, el árbol que tienen más fantasía, el árbol que se parece a mayor cantidad de cosas, el árbol que parece que no quiere ser árbol, que quiere ser algo distinto, retorcido, extraño, fabuloso, amenazador, muy raro(*Ib.*,13).

Al margen de este tópico asturiano, las obras de Casona casi siempre recogen algunos ejemplares diversos con distintas funciones. Estas difieren según la obra en la que se inserten. Por ejemplo, son demarcadores de regiones en *Corona de amor y muerte*, y *Prohibido suicidarse en primavera*. El olivo representa a España, en *El caballero de las espuelas de oro*. Los abetos delimitan los países nórdicos y fríos: Canadá en *Los árboles mueren de pie*; país sin nombre en *Romance en tres noches*. Es símbolo de la Navidad en *Siete gritos en el mar*, en la que el Steward embarca siempre una rama de un enorme abeto que se encuentra en su casa.

Existe un vínculo de comunicación entre árbol y hombre: la fuerza vital del segundo pasa al primero, para reintegrarse al cosmos; solo conserva como apariencia humana la verticalidad (Bernal Labrada, 1972: 44).

Representa el amor imposible en *Sinfonía inacabada*. En este caso se trata de un fresno: símbolo del amor de Schubert hacia Carolina; tiene un pájaro dentro que canta su amor, pues las ramas no se atreven a llegar al cielo. Es protector del amor en *El crimen de Lord Arturo*. Arturo y Sibila quedan en el jardín, debajo de la palmera.

Él debe estar a solas con ella por espacio de un tiempo. Debe decirle que la ama. Piensa que allí tendrán la intimidad que necesita, en el jardín de Lady Clementina, la tía de Lord Arturo. Esta da una recepción y hay tanta gente que apenas pueden hablarse. Lamentablemente Arturo no llega a acudir a la cita porque le lee la mano el quiromántico. Su vida cambia radicalmente. No puede casarse en dos días, habrá de aplazar la boda. La elección por parte del autor de la palmera es extraña, si tenemos en cuenta que se hallan en Inglaterra, pero la obra original de Wilde se desarrollaba allí. Era típico tener ejemplares de árboles diferentes, al uso del s. XIX.

En *El misterio del María Celeste*, cuando creen que hay tierra a lo lejos, piensan que era una nube. El Capitán coge el catalejo y confirma la visión del Mudo. Al levantar la bruma, todos logran contemplar la isla; lo primero que ven bajo la luz del sol son palmeras, después pájaros. La palmera conecta a los hombres y mujer del barco de nuevo con el mundo telúrico. En el barco están bien, pero no cuando se hallan perdidos. Por eso necesitan orientarse de nuevo, y, aunque realmente sigan perdidos, por lo menos ya no lo están tanto. La palmera simboliza la esperanza de la tierra prometida por Juan. Aquella que anhelaban encontrar, para lo cual debían primero perderse. El encuentro de la palmera, y por ende, de la isla, rememora el Paraíso perdido y hallado de nuevo. Pero, como reza en el prólogo, sabemos que volverán a perderlo fruto de sus pasiones terrenales.

En *La llave en el desván* son testigos de la tragedia que va a suceder: el asesinato del padre a la madre vestida de amazona. Esta obra tiene un carácter marcadamente surrealista, de ahí que el médico intente hacerle un psicoanálisis, buscando la llave oculta en el desván de su subconsciente. Por eso ahonda en su infancia. Los tres álamos no existen, solo en la imaginación de Mario. En *Romance en tres noches*, Pat recuerda aciagamente a su hermana, cosiendo siempre bajo un álamo. Este simboliza su culpa, jamás consumada. No había más mujeres alrededor, pero ella era su hermana. Siente deseo, pero jamás se atreve a comentarlo. Consigue huir a tiempo, aunque el recuerdo de lo que pudo haber pasado lo atormentará siempre.

El bosque de abetos de *Romance en tres noches* es una cárcel verde para Lucho. Él había estado cinco años encerrado tras agredir a la mujer y su amante. Los mira y vuelve a sentirse como en prisión. No es capaz de ver lo que la libertad y la naturaleza le ofrecen. Se siente aislado: «Mira esos árboles rectos, en filas apretadas.

Dan ganas de agarrarse a ellos con las manos como las rejas de la celda. A veces, cuando corto árboles, me parece que estoy limando barrotes» (I, 546).

En *La casa de los siete balcones*, el padre campesino, pone siempre a cada hijo en una rama de abeto, mostrando su enorme orgullo al contemplar su obra (II, 12). Recuerda el libro de Eliade (1964: 84) sobre el chamanismo: «The Goldi, the Dolgan, and the Tungus say that, before birth, the souls of children perch like Little birds on the branches of the Cosmic tree and the shamans go there to find them».

La enredadera no es un árbol, pero tampoco una flor. Es importante, porque Casona recurre bastante a ella. Sirve acceso al huerto de Melibea en su versión de *Celestina*. Calisto sube y baja por ellas, y cae. También en *Tres diamantes y una mujer*, Perla explica al padre que el malhechor se descuelga por la yedra para caer al río. En *Carta de una desconocida* habitan la casa donde vive ella de niña, y él, su gran, su único amor. Aparecen cuando ella va a pasar su primera noche de amor con él.

Representa algo típico, inherente a toda casa antigua, con historia, que se precie. En *Las tres perfectas casadas* uno de los esposos, Jorge, tras enterarse del desliz de su mujer, decide comprar un castillo en ruinas en Aragón, aislado de todo, con hiedras y murciélagos. Porque es algo típico en las casas que ya tienen unos años, sobre todo en el Norte. En *La llave en el desván* la casa antigua que habitan Mario, su mujer y su hermana, junto con los guardeses, tiene hiedra por fuera, simboliza el tiempo que ha pasado, que ha hecho de la casa lo que es. La enredadera se pega a las paredes, forma parte del todo que es.

Como en *Celestina*, en *La sirena varada* se prestan las yedras al amor. Ella le dice a Ricardo que ha sido «un detalle plantar enredaderas para que pudiera trepar por ellas». El efecto es totalmente romántico. En lugar de llamar al timbre y entrar por la puerta, ella busca la manera de entrar desde la playa, adonde pertenece.

En la obra que nos ocupa, la enredadera está presente en el segundo y tercer actos. La acción cambia de lugar: de la cubierta del barco pasamos a la cabaña. En el segundo acto, se halla al fondo, por las paredes de la casa. Aparece descrita en las didascalías como un elemento más de la frondosidad de la isla. Aquí cobra mucha importancia la vegetación, pues llena todo el escenario:

(Por una ventana abierta al fondo, penetra una copiosa enredadera cuyos tallos se yerguen inmóviles de la calma de la tarde. El resto de la escena forma desde todas partes, suave declive agreste hacia la meseta ocupada por el cabañón. Vegetación tropical y, al fondo, tras las copas de enormes árboles, vasta extensión del mar).

La cabaña apenas posee nada. Solamente las piedras del hogar a la entrada y la enredadera. Los hombres, la mujer y el Niño, han desembarcado pensando encontrar el Paraíso perdido. Destaca el adjetivo ‘inmóviles’, como significando que podría haberse movido, que tuviera vida propia. Efectivamente, la enredadera se mueve en el segundo acto, cuando la voluntad de los hombres se está viendo comprometida a causa de haber «desembarcado con sus pasiones». Apenas llevan unas horas en tierra y ya empiezan a vislumbrarse los problemas. Juan explica que todos llevan dentro la serpiente. María apunta que él no. Ya han discutido los dos hermanos (Rojo y Andrés) por unas piedras preciosas. Luchan brutalmente por poseerlas, hasta llegan a empuñar un cuchillo el uno contra el otro. Hermano contra hermano. Caneca está borracho sin descanso. Juan deja asomar sus deseos hacia María [...]

La calma del Paraíso se está viendo alterada. El espectador advierte que algo extraño empieza a suceder. La isla les ofrecía lo que debe tener todo paraíso: comida, bebida, y refugio. Pero también ofertaba licor del árbol de la palmera junto con el agua; piedras preciosas en los manantiales que ni siquiera había que excavar, aparecen sueltas, en el agua, grandes como puños; maderas finas para hacer exquisitos muebles. Explorando la isla, encuentran el cabañón. María y Juan esperan con el niño allí. Los marineros van llegando por turno enseñando sus tesoros, mientras cada uno va cayendo en sus profundos vicios.

Ellos observan esto y desfallecen. Creen que no merecen el Paraíso. Que otros hombres nuevos deberían llegar allá. Juan se lamenta de que le dejaran subir a bordo. Él no desea riquezas, pero también desea. A ella. Ha empezado a amarla. En un momento en que se encuentran solos, él reúne el valor para decírselo. Ella está casada. No quiere escuchar, se separa de él. Juan reacciona y se disculpa. La isla ha hecho su efecto también en Juan, pero ha sabido controlar sus impulsos. Ella ya no siente temor alguno. Serán amigos. Los hombres van volviendo con sus tesoros. Acuerdan repartir el botín de maderas y piedras preciosas entre todos, a partes iguales. El contramaestre sugiere que Juan obtenga dos. María explica que ella no

quiere nada. Entonces, Santi, su esposo, le espeta: «Tú no puedes renunciar a nada sin mi permiso». En ese mismo instante, la enredadera «empieza a bambolearse levemente». El hogar conyugal se tambalea. Quien interviene en la situación es Tomás, el Contramaestre, indicando que ya hablarán de eso. Toda esta escena augura lo que sucederá. Los hombres pelearán y perderán nuevamente el Paraíso. En el tercer acto, la enredadera no está. Todo ha cambiado. La ventana ha sido sustituida por un dormitorio. Ahora ya hay también una puerta con un travesaño que se puede bajar en caso necesario.

En *La sirena varada*, además de las enredaderas y el roble invisible, aparecen unos cactus iluminados por las luces rojas y verdes. El autor deja claro en las didascalías que todo ofrece «una grata fantasía en el conjunto» (I, 293). Sirve de símbolo de la irrealidad en donde preside el espacio del salón. Es totalmente imaginario, pero está siempre presente. Lo ven Ricardo y Daniel (pintor ciego), pero no el médico. Junto con las luces y los cactus, el ambiente es de alegre fantasía. Ricardo ha querido retirarse del mundo que lo rodeaba y sentirse diferente. Daniel huye de su destino: su ceguera. Uno y otro se evaden de la realidad que no desean. Ricardo, por gusto. Daniel, por obligación.

Don Florín no puede ver el roble porque representa el mundo real, aquel del que todos en esa casa huyen. Pedrote, el criado, empieza a verlo también y procura rodearlo cuando tiene que atravesar el salón. El fantasma, don Joaquín, no lo ve, ni lo desea. Él vivía allí solo, pues la casa estaba vacía, y el dueño la alquiló a Ricardo con fantasma incluido. Él solo desea cultivar su huerto y sus flores, pero ha de hacer su papel. Pasa bastante hambre y, sobre todo, soledad.

El roble sirve para hacer vigas para el lagar en *La molinera de Arcos*. Es símbolo de fortaleza. Es posteriormente comparado a la virtud de la mujer: «de un solo golpe no se derriba un roble» (II, 927) - dice el cómplice del Corregidor, Garduña, refiriéndose a la posibilidad de conquistar a la mujer del molinero. A aquel se le ha metido en el alma la molinera. Intenta por todos los medios conquistarla, aun sabiendo que es mujer casada. No le parece un dato importante, dados su rango y autoridad. Expresa sus dudas ante Garduña, quien le hace ver la nimiedad del problema. Torres más altas han caído. Piensa que, quitando de en medio al molinero, el problema estará resuelto. Es un viejo tema de la literatura del Renacimiento: el

abuso de poder frente al virtuosismo de la mujer honrada. Esto va aparejado a la honra del esposo, el cual, tras ser alejado por obra y gracia de los altos poderes corruptos, regresa de incógnito y es testigo de la honestidad de su mujer. Parece no tenerse nunca en cuenta la opinión de esta. Se juega con ella por los dos lados.

Por una parte, el marido suele expresar cierta duda ante los acontecimientos acaecidos, nunca cuestiona *a priori* los motivos por los que es apartado de su casa. Por otra, el poderoso, así como sus acólitos, suelen expresar certeza a la hora de pensar si la mujer caerá en sus redes. Más tarde o más pronto, pero finalmente lo hará. En general, esta historia siempre termina con una resolución justa y feliz para la esposa y el esposo. El engaño es percibido a tiempo y todo vuelve a la normalidad, el equilibrio del hogar se restablece.

Telva, en *La dama del alba*, comenta del esposo muerto que era igual que un roble. «Hubiera costado trabajo hincarle un hacha; pero todos los años daba flores». El árbol representa la perduración de la casa y de la abuela en *Los árboles mueren de pie*. Siempre ha habido una rama de jacaranda en su casa. Este preside la escena. Mauricio lo recuerda cuando regresa. Simboliza en esta escena el paso del tiempo: él descendía por sus ramas cuando era pequeño. Ahora que ha ‘vuelto’ –el falso, claro-, debe hacer una emotiva escena al recordar los momentos vividos en esa casa, en su infancia. El falso Mauricio es muy listo y está acostumbrado a engañar con nobles intenciones. Quiere demostrar a la abuela que él es él realmente, cuando es un impostor pagado por el abuelo con el fin de preservar en la abuela la ilusión de un nieto pródigo que regresa tras muchos años de ausencia.

El Abuelo siente la necesidad de resarcir a su esposa. Siempre ha sentido que el culpable, en parte, de que el nieto se marchara, fue él. Siempre se arrepintió, en parte, de haberle cruzado la cara la noche que lo encontró robando su caja de caudales. Por otra parte, lo volvería a hacer mil veces más. La jacarandá¹⁶ es el punto de inflexión que Mauricio necesita para calar hondo en el corazón de la abuela. Igual que él hace para recordar, lo hará ella, sin esfuerzo, puesto que ha vivido todos estos años

¹⁶ El jacaranda, jacarandá, en femenino, en El Salvador, Honduras y México. Casona escribe y estrena esta obra en América, de ahí que utilice la forma con tilde.

aferrada a esos recuerdos. Casona (1963: 64) habla de esa jacarandá en su *Autocrítica a Los árboles mueren de pie*:

Escrita y estrenada en la Argentina, la comedia lleva asomada a una de sus ventanas una rama verde de jacarandá, el árbol que siembra de azules y lilas los jardines porteños. Fuera de eso, sus personajes pueden vivir, cantar y sufrir en cualquier rincón del mundo sin geografía determinada.

La Abuela en esta obra es fuerte, resistente al paso del tiempo, como el árbol. Siempre permanece de pie, aunque vengan temporales, tormentas, vientos, rayos o truenos. Así se halla la abuela, como la jacaranda. El árbol es el símbolo de su carácter. Ya es una mujer bastante mayor, y algo delicada del corazón. Ha vivido todos estos años sumida en una profunda tristeza a causa de la pérdida de su nieto. Este era como su hijo, puesto que sus padres murieron y ellos se encargaron de su educación y crianza. Era como tener otra vez a su cargo a su hijo. Este no creció según ellos lo habían previsto. Empezó pronto a flaquear en los estudios, a salir en demasía, a volver demasiado tarde por las noches, a rondar malas compañías.

Empezaban a estar un poco desorientados sobre lo que tenían que hacer al respecto, cuando, una noche, el abuelo se sorprendió al descubrir la traición del nieto. Su reacción fue algo extrema, pero él ya no era ningún niño. Si era lo suficientemente mayor para robar, también lo era para recibir un trato de adulto. Esa noche abandonó la casa para no volver jamás. La Abuela nunca se repuso del golpe, así que el esposo inventó una nueva vida para el nieto. Subsistía gracias a la energía que las misivas recibidas le proporcionaban. Un día, el nieto, esta vez el de verdad, anuncia su regreso.

El Abuelo no puede permitir que su mentira se venga abajo y que la abuela descubra el ser odioso en que se ha convertido. La esperanza vuelve a él al saber que el barco en el que viajaba ha naufragado y no hay supervivientes. Debe pensar algo, no puede decir a la esposa que él ha muerto. Decide pedir ayuda. Mauricio urde un plan perfecto. Se hará pasar por el nieto, y traerá, además, a su mujer, canadiense. Para Marta-Isabel es una ocasión de olvidar su miseria, su vida miserable que casi había frustrado la noche anterior. Al estar unos días en la casa, revive. Se siente querida. Nunca ha tenido una familia ni una casa. La Abuela cae en el engaño. Cuando se presenta el verdadero nieto en la casa, amenazando con descubrirlo todo, chantajeando al abuelo, es ella la que decide hablar con él. De pie, como un árbol. Lo

echa de la casa, ese no es su nieto, sino el otro, que solamente le ha dado amor. Ordena al Abuelo que guarde el secreto para que Mauricio, y, sobre todo, Marta-Isabel, nunca sepan que ella los ha descubierto. Ahí reside la fuerza de la Abuela, no se dejará vencer por los acontecimientos, se mantendrá erguida. Solo flaqueará cuando él abandona el hogar, pero consigue mantener el engaño, ahora ella, hasta el final.

La casa es un ente casi viviente, incompleto sin un buen árbol a su lado, que envejezca junto a ella. En *La barca sin pescador* hay también una abuela que permanece siempre ahí, fuerte, aguantando, como los árboles que nunca pierden sus hojas. A través de este símbolo, el autor quiere dejar constancia de la trascendencia del mismo. No del árbol, del símbolo *per se*. Al final del segundo acto, Isabel pregunta a Mauricio si cree que el arte vale más de la vida, a propósito de la comedia que están interpretando para la abuela. Él responde sin titubear que sí:

Siempre. Mira ese jacarandá del jardín [...], mañana, cuando se muera como mueren los árboles, en silencio y de pie, nadie volverá a acordarse de él. En cambio, si lo hubiera pintado un gran artista, viviría eternamente (I, 1019).

Palabra olvidada de la tía en *La casa de los siete balcones* era el ombú. Ella fue abandonada por un novio, del que no ha vuelto a saber jamás. Asocia la falta de noticias de él con el hecho de no ser capaz de recordar el nombre de un árbol:

¿Qué árbol, qué árbol es,
Que no es pino ni manzano,
Ni avellano, ni ciprés? (II, 260).

El novio había emigrado a América, y parece que por fin se decide a escribirle. Realmente la carta es falsa, escrita por la ambiciosa Amanda. El ombú trae desgracias a la casa que lo plante. En efecto, Genoveva ha tenido que ver cómo su casa ha sido tomada por asalto por unos parientes indeseables. Ella enloquece, y, finalmente, sus sobrinos la recluyen. Esta obra no tiene un feliz final, como casi todas las de Casona, ¿por influencia del maligno ombú?

Ese valor simbólico del ombú aun permanece en ciertos pueblos. Por ejemplo, como premio al servicio que se concede hoy en Sudáfrica, existe la Orden del Baobab. El gran baobab, con su amplio sistema de raíces fuertes y sobresalientes, tiene un valor mágico y simbólico para los pueblos indígenas africanos y es un lugar de encuentro y un refugio en las sociedades africanas tradicionales. El premio

reconoce las cualidades de vitalidad y resistencia que encarna el árbol (J. Tieguhong: 2003, citado por Crews: 2015).

5.2 Símbolos secundarios

Veremos a continuación una serie de símbolos secundarios, con menos relevancia en la obra de Casona, pero también importantes para captar del todo el sentido del ideario del autor.

5.2.1 Las flores

El autor se queja de que los poetas atestan los senos de las amadas con azucenas, los labios de claveles y aliento de jazmines. Hay más flores que utilizar en la poesía, de ahí que Casona emplee multitud de ellas en sus obras.

Las acacias en flor simbolizan la primavera en *Carta de una desconocida*. Dan idea de la estación y del paso del tiempo, de la espera que le aguardaba. Hasta el otoño no volvería él de su gira, «¡Y las acacias aún estaban en flor! ». También sirve a este fin el brezo en *Romance en tres noches*. Lucho, Fredy y Pat regalan manojos de brezos a Elsa para cortejarla, es lo único, y lo primero que florece en las montañas al empezar el deshielo. Glicinas hay en el jardín donde se hablan una noche Fransisé y Perla, bajo la celosa mirada de Malena en *Tres diamantes y una mujer*.

Las rosas aparecen recién segadas en *El crimen de Lord Arturo*. Las manda poner él en su casa cuando espera su visita. Junto con el sol, preludian o confirman que es su momento de amor. «Vámonos donde quieras», le dice Arturo a Sibila. Porque ella cree que tras la muerte de su tía Clem él está un poco extraño, cree que es el ambiente de Londres y de la casa, que le perturban. En *Carta de una desconocida* son blancas. Presiden el escenario, junto con un bargueño, un gran candelabro, papel y pluma y un sillón. Se las lleva el músico a ella después de la primera noche de pasión juntos. Años más tarde, el hijo de ambos la invita a ella a cenar y duda, ante las flores, si coger rosas o no. Al final se decanta por los claveles rojos. Ella le manda a él un ramo de ellas en la misma fecha de su noche de amor, sin nombre. En *Otra vez el diablo* sirven de fondo al beso que se dan Margarita y Fausto, cuenta el

diablo. En *Corona de amor y muerte* serán rosas españolas las que aparezcan, para recordar la tierra.

Los nardos presiden la primera y última noche de amor de Ada y Gustavo en *Las tres perfectas casadas*. Fue solo una hora, un veintitrés de abril, que él rememora creando el mismo ambiente de aquel día: rosas blancas, champán y un organillero tocando afuera.

5.2.2 Ojos y su color

Según el autor son la mitad del idioma. En *Las tres perfectas casadas* ve en los ojos de Javier, Ada, su esposa, que algo ha sucedido. Habían leído una carta que dejó escrita Gustavo Ferrán, su supuesto amigo íntimo, para ser leída en caso de su fallecimiento. El avión en el que tenía que haber viajado se estrella y él no acude a la cena que tenían. En ella confesaba que había tenido amores con las tres esposas. Ella le recrimina al día siguiente que no la mire de frente, le exige una explicación sobre su comportamiento. Su cara de preocupación, su distanciamiento. No se acostó en toda la noche, no cenó ni quiso comer. Ella como esposa merece una respuesta sincera, de frente. No cree que merezca su silencio.

Cuando Jorge hace que Javier se pregunte cuándo fue infiel su esposa, él, que antes no le daba importancia al momento, se percató de que tiene una hija. ¿Y si [...]? Es entonces cuando busca a Clara para mirarle a los ojos. Los del supuesto amigo son verdes, los de la hija marrones, «pardos y grandes [...], como los tuyos. Y cuando me río tienen un polvillo de oro, como ese que dejan entre los dedos las mariposas: es la risa de mamá»- dice Clara. (I, 719). En *La sirena varada*, ella le dice a Daniel que se los destape, que debe ver el mundo, los ojos de los demás. Daniel no quiere confesar que realmente no puede hacerlo, porque se ha quedado ciego. Simula que es un ‘snobismo’, una novedad, licencia de artista.

En *El crimen de Lord Arturo*, Arturo tiene ahora otros ojos, ahora sabe que matará, y Sibila nota el cambio. Su mirada es diferente, ya no es transparente, es turbia. Deja entrever sus intenciones. No en vano, cuando alguien quiere ocultar sus sentimientos, suele utilizar gafas de sol. Los jugadores de póker, incluso, mantienen la mirada baja constantemente para que nadie intuya su jugada. Arturo cambia

radicalmente tras su conversación con el quiromántico. Al decirle este que cometería un crimen, se asusta porque piensa, inducido por aquel, que podría atacar a su amada Sibila. Tras dejarla plantada bajo las palmeras, se reencuentran en la casa y ella nota enseguida que algo le sucede. Todo él era una hora antes «alegría y fe [...]». «Tenías otros ojos», le dice ella. Ahora todo ha cambiado, él siente miedo y rabia. Miedo ante la posibilidad de hacerle daño; rabia ante el giro que ha tomado su vida. Intentará solucionarlo de alguna manera.

Ricardo en *La sirena varada* empieza a preguntarse quién es realmente *Sirena*. Hay algo en sus ojos que le trae recuerdos a la memoria. Pero no puede ser. La hija de Samy se dejó caer por la borda rumbo a Marsella, en su huida del horrible mundo en que estaba inmersa. Ricardo la rescató de morir ahogada. Ante la insistencia de don Florín (siempre del lado práctico y real de la vida) de que igual ha sido adiestrada para engañarle, él la interroga. Retrocede, asustada porque sus ojos han cambiado: «¿Y por qué me mirabas así? Esos ojos no eran los tuyos» (I, 317). Reflejan totalmente las intenciones. Él no solía mirarla así, ahora haya algo turbio en su mirada, algo que ella descubre enseguida.

Tranquilos son los ojos los de Dan, en *Romance*, por eso Elsa no siente miedo ante la posibilidad de quedarse totalmente sola con él durante la larga y fría noche, hasta que amanezca. Para más inri, la casa no cuenta con un dormitorio aparte, con una puerta que ella pueda cerrar en caso de necesidad. Solo dispone de una cortina. Toma la decisión de permanecer en la cabaña cuando, ante tal perspectiva, lo mira profundamente a los ojos y solo percibe tranquilidad. Estos ojos contrastan con los de Lucho al imaginar la mujer que dibuja en el aire Dan, simbolizada por el vestido azul. Sus ojos se encienden, se encuentran ‘en brasas’, significando la lujuria característica de este personaje.

Los ojos son parte del sistema de comunicación. En *La casa de los siete balcones* Genoveva habla con Uriel sin mediar palabra. «Le entiende todo sólo con mirarle a los ojos». Pero su padre, Ramón, no puede entenderse ni hacerse entender, porque solo pueden comunicarse con Uriel las personas que realmente le quieren, y el padre no lo ama, lo tolera porque es su hijo legítimo y porque le recuerda a su esposa muerta. Así, Ramón lo coge de los hombros para mirarle dentro de los ojos, pero solo

ve su temor hacia él. También los ojos de la madre se reflejan en los del hijo en *El misterio del María Celeste*.

Sirven para describir a la persona, denotan lo que uno es o a lo que se dedica. Así, el quiromántico de *El crimen de Lord Arturo* no aparece detallado físicamente, solo es importante lo que sus ojos transmiten. «Lo que tiene de quiromántico se lo conocerá usted en los ojos». Es un ser «vulgar, no tiene nada misterioso por fuera; una melena blanca y unos ojos brillantes detrás de unas gafas de oro. [...] Unos ojos verdes encendidos».

Representan a la amada. Son su imagen: «Si pudiera quedarme solamente con los ojos», en *Prohibido suicidarse en primavera* (I, 529), porque él la soñaba suave y no como un «temblor de tierra». En *Los árboles mueren de pie* Mauricio pide a Marta-Isabel que lo mire seriamente, que deje de bajar la mirada. Ha de mirarlo de frente para que pueda observar detenidamente las intenciones que realmente tiene. Le dice: «míreme a los ojos: no son los de un policía ni los de un juez» (I, 983).

La Infantina de *Otra vez el diablo* quiere conocer al capitán de los bandidos. Se encuentra en la edad de soñar con que llegará su verdadero amor para que ella sea feliz por siempre jamás. Día tras día va elaborando en su mente su retrato. Las características principales que debe tener son básicas. Se lo imagina «como todos los capitanes de bandoleros: joven, guapo, ojos ardientes, capa y caballo» (I, 354). Ojos ardientes de pasión y enamoramiento hacia ella. Ardientes de valentía y osadía hacia el mundo hostil que los rodea. Es capaz de enfrentarse a todo y a todos para lograr lo que desea, cosa que ella no puede permitirse.

Reflejan el cambio que se produce en el talante de los personajes: en *Otra vez el diablo* la Infantina retrocede ante el Estudiante tras beber este de la copa preparada por el Diablo, porque tiene «algo extraño en los ojos». El Estudiante se había propuesto firmemente, y desde el primer momento, que no robaría los besos de la Infantina. Solo el primero fue algo furtivo, ninguno más. El Diablo le tienta una y otra vez, pero él sabe resistirse. Por eso envenena su copa de vino para doblegar su voluntad y dejar que sus más bajos instintos afloren. Él bebe, desconocedor de lo que contiene el vino. Empieza la transformación, su mirada limpia y tranquila se vuelve

otra, desafiante, osada. Pero su voluntad es más fuerte incluso que sus fuerzas, y cae desfallecido, mas sin tocar una sola vez a la dama.

En *Romance en tres noches* Elsa confía en Dan porque tiene los ojos tranquilos, no como el resto de sus compañeros. Cuando empieza él a hacerle confidencias, a explicarle que la había esperado toda la vida, ella se preocupa y le pregunta por sus ojos. Siguen tranquilos. Al final de la obra, al percatarse él de que la quiere, de que puede y debe perdonarla, vuelve a mirar con sus ojos tranquilos. Moscatela le entiende mejor los ojos que las palabras al *Caballero* en *El caballero de las espuelas de oro* (II, 451). Él tiene mirada de ley, lo que refleja sus buenas intenciones. En *Carta de una desconocida*, la segunda noche de amor de la desconocida él la mira, no a los ojos, sino «dentro de los ojos»; entonces ella ilusionada, cree que la reconocerá. No será así, pero ella no abandonará la esperanza (II, 343).

Marga se sorprende mucho en *La tercera palabra* de los ojos tan limpios que tiene Pablo. No puede explicarse cómo ha podido llegar a hacerse adulto sin que se le enturbiasen (II, 105). Esto ha sido posible gracias a que ha estado siempre alejado de las malas personas que pueblan el mundo. En la soledad de la naturaleza, solo hay sinceridad.

Según los ojos sean pequeños o grandes, también podrán reflejar las intenciones de la persona, o el tipo de personalidad. En general, los ojos grandes indican bondad, mientras los pequeños quedan reservados a la mezquindad. *Sirena* cree que Ricardo es bueno porque tiene los ojos grandes, igual que Daniel en *La sirena varada*. Ella adivina que los tiene azules y grandes. «Se te conocen por la voz» (I, 310). Don Florín no le gusta, le da miedo porque los tiene pequeños. Ella rechaza frontalmente al médico porque siempre anda mirándola como queriendo analizarla. Siempre está escrutándola. También Pipo, el empresario del circo, tiene los ojos pequeños y el gesto frío. Es un desalmado que llegó a matar a un hombre de un puñetazo porque puso en tela de juicio sus músculos. Las madres cuentan cuentos de miedo a los niños para que tengan los ojos grandes. Cuentos de miedo que realmente son farsas ingenuas y bondadosas, (I, 361) porque los ojos grandes son más limpios que los pequeños, se puede mirar dentro de ellos sin temor alguno. No esconden nada.

También el color tiene que ver a la hora de interpretar la mirada. Los ojos azules son inocentes, puros. Azules son los ojos de Uriel en *La casa de los siete balcones*, buen muchacho que jamás ha pronunciado palabra alguna. Se le ponen «más azules cuando piensa algo hermoso» (II, 258). Los de la hermana de Lucho son así, porque representan su inocencia. Él la veía coser bajo un álamo blanco, todos los días. Luego sabremos que era la única mujer en muchos kilómetros a la redonda. Él sentía su culpa, pero nunca se atrevió a tocarla porque era su hermana. También los de la madre de Pablo, en *La tercera palabra*, y los de Péter Anderson, pescador asesinado en *La barca sin pescador*. Él es una buena persona que gana su pan con su esfuerzo. Su único crimen fue casarse con una muchacha que otro deseaba. Aun así, siendo nórdico, sería más normal que tuviera ese color. Quizás la elección de este color para los personajes que simbolizan la inocencia venga dada porque también azules eran los ojos del burrito que tenía de pequeño Casona.

Los ojos verdes representan la audacia, la pasión. Verdes son los de Melibea, «pero no siempre pueden ser verdes porque agota la poesía», opina el autor (Arce, 1972: 273). Perla, en *Tres diamantes y una mujer* los tiene verdes, porque es una audaz muchacha dispuesta a enfrentarse a todo su mundo por su pasión. Es una chica acomodada, hija del comisario jefe, quien un día, ayuda a esconderse a un joven que aparece en su desván herido. No siente miedo, solo curiosidad. Su tía la ayuda a mantener el secreto. Al principio le asusta un poco, pero cuando empieza a despertarse, a hablar y a sentir, ese miedo se transforma en cierta suerte de amor. Luego este pasa a ser pasión. Cuanto más se aleja él a causa de proceder de otro mundo totalmente diferente, el de los ladrones de guante blanco, más pasión se empeña ella en experimentar. Renunciará a todo por él. Se enfrentará a toda la familia de Fransisé, que jamás la aceptará por ser hija de quien es. Finalmente se gana a la madre, y con ella, a todos.

Sirena tiene los ojos verdes en *La sirena varada*. Se tiró una vez al mar, dice Florín; se cayó, corrige Ricardo. Luego de sacarla le besaba las manos y lo llamaba padrino. Murió ese año. O eso creía él. Sirena es buena, no presenta nunca ni falsas ni malas intenciones, pero esté mentalmente desequilibrada. Desde el momento en que salió del mar, solo pensaba en volver a él. Hecho que el padre impedía. Perdió la razón a causa de los abusos a los que estaba sometida. El mar era su refugio. Verdes

son los de Marga en *La tercera palabra*. A Pablo le parecen extraños por el color (II, 108), porque reflejan su audacia de joven valiente y apasionada.

Esa pasión no siempre es buena, el quiromántico de *El crimen de Lord Arturo* tiene los ojos de ese color, pero es un ser despreciable, que se nutre de dar falsas esperanzas a la gente y de minar su autoconfianza. Los engaña, haciendo que cometan actos lamentables. Cuando sus víctimas acuden a él tras haber actuado, les hace padecer un chantaje para guardar su secreto. Este personaje mantiene los ojos del color que Wilde le atribuyó en la obra original. Cuando Lady Wyndermere manda a Arturo a buscarlo, la Duquesa se pone nerviosa, cree que eso de leer la mano puede prestarse a «indiscreciones lamentables».

Lord Arturo consigue dar con él y regresa, ella busca nerviosa sus guantes. Finalmente cede ante la insistencia de su anfitriona y se descalza el guante. Le adivina que vivirá muchos años, y observa que en la línea del corazón aparece como una mujer apasionada, pero «con sentimiento del deber». Cuando por fin termina, suspira aliviada. Arturo cometerá su crimen al final de la obra, pero no matará a nadie querido, sino que ayudará al quiromántico a explorar el fondo del Támesis.

Tampoco reflejan buenas intenciones los de Ferrán, en *Las tres perfectas casadas*. Son verdes, fríos, no se podían mirar de frente, (I, 702). Ferrán prefiere amargar las vidas de sus tres amigos antes que seguir viviendo sin amor. Es un solterón empedernido. Todo el mundo piensa que es por lujuria de no estar nunca con la misma mujer, pero la verdad es otra. Enamorado de siempre de la mujer de uno de ellos, se dedica a traicionar a todas las otras esposas de sus amigos. En general está con dos o tres a la vez, pero Ada solamente cayó en sus redes una vez, hecho que lamentó toda su vida. Fue suficiente con una noche, o precisamente fue insuficiente y por eso se enamoró con locura. Jamás volvió a estrecharla entre sus brazos. Aburrido de todo, decide escribir una carta que ha de ser abierta delante de los tres amigos en caso de su fallecimiento. Así sucede. El avión en que viajaba se estrella.

Los amigos se disponen a leer la carta, juntos, como él pidió. La misiva es una confesión de su traición hacia ellos, pero también hacia sus amantes. Cada uno de ellos se lo toma de forma diferente. El marido de Leopoldina no puede creerlo y decide que siempre le tendrá devoción, que si hasta ahora la ha respetado, a partir de

ese momento lo hará, si cabe, más. El de Genoveva, mujeriego e infiel incansable, se enfada tanto que decide llevársela al campo, donde no pueda estar con nadie, pero donde él sí tenga posibilidad de continuar con sus ‘cacerías’. Así se imaginaba de niño Javier los de la serpiente del paraíso. Efectivamente, él era la tentación, el fruto prohibido que las tres probaron, una con más arrepentimiento que otra. Ada lamenta porque se entregó a él creyendo amarle. Supo reaccionar a tiempo y darse cuenta de que ponía en peligro su hogar, su marido y su hija. Leopoldina realmente le amaba y le sigue amando. Genoveva, no se sabe cierto. Los ojos más nobles y serenos son los pardos. Así son los de Mauricio, en *Los árboles mueren de pie*, «con una chispita de oro» (I, 1029).

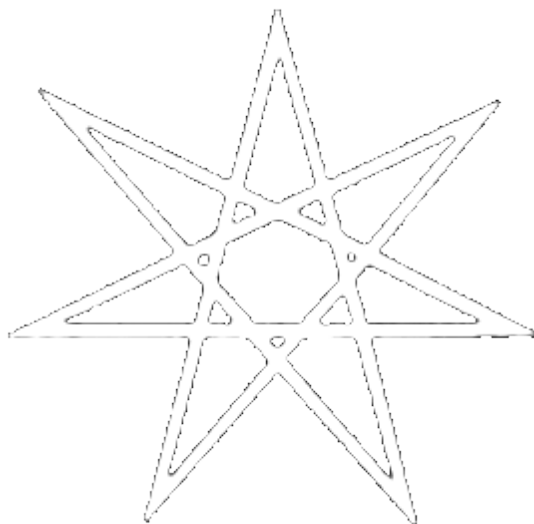
Colores más extraños son los de los ojos color de cobre, o simplemente claros. Los de cobre son los del perro del sueño recurrente de Mario. En *La llave en el desván* simbolizan que una amenaza se cierne sobre él. No se atreve a pensar en lo que puede representar, pero, en el momento en que se da cuenta de que Alfredo tiene los ojos del mismo color [...], todo empieza a cobrar sentido. Este traiciona a su amigo en dos planos: en lo personal y en lo laboral. Son amigos desde hace mucho tiempo. Trabajan juntos en un proyecto de Mario; Alfredo le ayuda. La traición es doble, puesto que tiene amoríos con Susana, la esposa de su amigo, y le roba los planos de su proyecto. Mario cree morir cuando se entera de que en EEUU alguien ha llegado a las mismas conclusiones que él, pero antes. Se da cuenta de que el camino que ha seguido es el mismo que él; bueno, no es el mismo, es el camino, su camino. Alguien, pues le ha traicionado. Solamente puede ser su amigo.

Tristes son los de Marta-Isabel, en *Los árboles mueren de pie*. Son claros, no saben mentir. A pesar de la vida tan desdichada que ha llevado siempre, no ha aprendido a odiar ni a mentir. Ella es sincera, buena, por eso, ante las adversidades de la vida, prefiere acabar con la suya, por cansancio y hastío. Está cansada de luchar para no obtener nada a cambio. Esta situación se invierte al conocer a Mauricio. Ahora conoce la sensación de hacer feliz a alguien, cuenta con el calor de un hogar, aunque no sea exactamente el suyo.

5.2.3 Los números

La simbología de los números ha sido siempre tratada por diversos autores, desde la Antigüedad. La presencia de los números, ya en la Biblia ha sido interpretada por multitud de autores, San Agustín (1958:639), entre ellos: «De donde se sigue que no debe desdeñarse la razón del número y que, en muchos lugares de las santas Escrituras, su gran valor se hace en contradicción a cuantos las consideran con detenimiento».

En los títulos casonianos se repiten los números tres y siete: *Las tres perfectas casadas*, *Siete gritos en el mar*, *La casa de los siete balcones*, *Romance en tres noches*, *Tres diamantes y una mujer*. Es por ello que nos detendremos en el estudio de estos dos números: tres y siete. Respecto al número siete, explica Casona en *Tres diamantes y una mujer* que la historia está llena de sietes (II, 352). «Es la cifra mágica» –dice Perla. Fransisé pasa siete días escondido en el arcón del desván, donde le lleva Perla. Encienden juntos un candelabro de siete brazos, cada uno por un lado, porque dice ella que da suerte. En la simbología celta existe el Elven o estrella de las hadas. Representa los siete metales en alquimia, los siete planetas y los siete días de la semana.



El Elven o estrella de siete puntas

En *Otra vez* «siete fadas la fadaron y le dieron rucas de oro» (I, 354), dice el bufón refiriéndose a la Infantina y pidiendo al Estudiante, que no sabe quién es, el

máximo respeto. Cascabel habla de su perfección, de su belleza. Es «un milagro de plata con cabellos de lluvia y ojos de agua salada». Esa perfección hace cambiar al estudiante de opinión. Si antes despachó rápidamente al diablo porque no quería nada de él, ni siquiera la forja de su alma, puesto que es muy joven y aun carece de ella, ahora está a punto de llamarlo, cuando él aparece.

En *Carta de una desconocida* son las noches velando al hijo que finalmente muere. En *El crimen de Lord Arturo Séptimo* se llama de nombre Podgers, una mala persona. En cuanto a los títulos, *La casa de los siete balcones*, porque son demasiados para Ramón, le dice Amanda. Era un mayorazgo bastante extenso cuando él quedó viudo y lo heredó todo. *Siete gritos en el mar* son los que se escucharán esa noche en el Nalón. Gritos de culpa por redimir.

En *El caballero de las espuelas de oro* aparece una especie de Celestina que lleva una falda con siete faltriqueras, ahí guarda todo lo que pueda necesitar para ejercer su oficio. Cuenta la historia de una gitana que tuvo siete mellizos, y como una mujer se riera de ella, la maldijo. La mujer dio a luz trescientos sesenta y cinco hijos, mitad niños, mitad niñas. A las puertas del infierno, en el sueño del caballero, aparece un diablo con siete librereros convictos y confesos. En *La molinera de Arcos* el Corregidor escucha los siete muelles de la navaja que ella muestra para cortar la comida, indicándole que puede defenderse de sus malas intenciones a la perfección. Él se estremece. En *Romance en tres noches* se hallan a siete horas del pueblo más cercano. Cuando Dan presenta al abuelo dice de él que no habla más que un idioma, pero sabe blasfemar en siete. En *El misterio del María Celeste* son 11 personajes, de los que quedan 4, tres adultos y un Niño, o tres varones y una mujer.

El tres es el número de la buena suerte. Aristóteles lo interpreta como símbolo de la totalidad. Igualmente en la simbología celta. Era el número mágico de los celtas. Varios de sus símbolos representan las tres partes de un todo. El triskel representa el ciclo solar, así como el principio y el fin, y el aprendizaje perpetuo.



El Triskel

En *El misterio del María Celeste* no hay demasiadas alusiones a los números, si bien aparece el número tres en el símbolo más importante de la obra: las tres piedras que formarán el hogar familiar. Encuentran la cabaña abandonada y «el único vestigio de vida» que hay en ella son las tres piedras a la puerta. Otros hombres antes que ellos, vivieron allí e hicieron lumbre. La casa la encuentra el Niño, símbolo de la esperanza y de la vida nueva. Al acercarse a ella, María se sienta sobre una de esas piedras ennegrecidas. Se sienta a descansar en el hogar. Hogar extinto por causas desconocidas, hogar futuro que compartirán María y el Niño.

Las tres piedras, como el triskel, son principio y final de un todo: el hogar familiar. María y el Niño lo pierden en el momento en que desembarcan y Santi no sabe imponerse a sus hombres, solamente se siente autoritario con ambos. Pero Casona debe restablecer el hogar, no puede existir este sin uno de los miembros, hombre o mujer. La comedia termina con la imagen de Juan encendiendo el fuego en esas tres piedras. Ya todos los hombres se han marchado en busca de una esperanza de salvación, de sí mismos. Se dirigen a una muerte certera. Todos, menos Tiburón, el pequeño y Juan. El primero porque es muy mayor ya y no quiere separarse del segundo. El Niño, porque ha de estar con la madre. Y Juan porque es el elegido tácitamente por María. Es lo justo.

Dado que los celtas están estrechamente ligados a la naturaleza, la triqueta simboliza dos significados triples: ‘cuerpo, mente y alma’, ‘cielo, mar y tierra’. Este símbolo lo utilizaría el cristianismo para representar la Santa Trinidad.



La Triqueta

En nuestra obra aparece constantemente esta división. Ya hemos visto cómo el mar lo preside todo. El cielo está también permanentemente presente, sobre todo en el primer acto. La tierra viene representada por el barco, al inicio, y por la isla, después. El cielo está *in praesentia e in absentia*. Los hombres hablan de él en el primer acto. Juan barrunta una tormenta cuando no había ni una sola nube. Después Tiburón habla de cómo le pareció ver una estrella pequeñita guiñando entre dos nubes, tras cuatro días de ‘plomo en el cielo’. *Las tres perfectas casadas* está basada en una obra de Schnitzler, y ya recogía el número tres en ella, pero Casona quiere añadir algo, y comenta en unas declaraciones (1941):

El novelista austríaco planteaba allí un caso curioso de triple adulterio, que no llegaba a justificar ni desarrollar, dejándolo en iniciación de interrogante. Pues bien, *Las tres perfectas casadas* – título no del todo irónico- es una respuesta posible a aquel interrogante.

Se casan los tres amigos de la infancia un día tres a las tres de la tarde. Pero esta perfección la rompe Ferrán, cuadrando el triángulo, cuatro ya no son tres. Es la nota discordante en la perfección absoluta. Genoveva es presidenta de tres sociedades. En *Tres diamantes y una mujer* encontramos de nuevo esa perfección. La obra simboliza el amor y la entrega absoluta. Los dos mundos en torno a los cuales gira toda la trama son imperfectos. El del comisario, siempre conservador, demasiado. Ve con malos ojos todo aquello que se salga de las normas establecidas. El de Fransisé es el mundo de los ladrones profesionales, con años de crianza. Jamás permitirá el comisario que su hija se case con un ladrón perseguido. Pero tampoco la familia de él aprobará su matrimonio con la hija de alguien que lleva años persiguiéndolos y encarcelándolos. Sus mundos son diametralmente opuestos.

En *Romance en tres noches* Dan está empezando aun su vida. Las de los compañeros están destrozadas, la suya no. Pero ya puede anotar en ella tres fechas:

«Antes de esta noche, esta noche y después de esta noche». La noche en que la conoció a ella. Como los actos en los que divide sus obras. Primero se llamó Romance de Dan y Elsa. En *Carta de una desconocida* tres noches la tuvo él a ella entre sus brazos. La primera, siendo niña, cuando cae desmayada por las escaleras, la segunda y la tercera, en sus dos noches de amor. Tres mujeres le han querido que son la misma: «una niña pobre, una muchacha deslumbrada y una gran dama elegante y equívoca» (II, 328).

Llega Ricardo a casa en *La sirena varada* a las tres de la mañana. Sale a cualquier hora de la tarde, al levantarse, y cuando llega, pide el desayuno. En *La llave en el desván* es la hora fatídica que dará el reloj. Cuando el padre disparará sobre la madre, cuando Mario lo hará sobre Susana. *El caballero de las espuelas de oro* ofrece tres carcajadas en honor a Góngora, dicen los de la Cofradía de la Risa. Los hombres más infelices y con menos fortuna del mundo. Quevedo pide ingresar en ella y le admiten incluso sin pasar las preguntas iniciáticas, a lo que él se opone, contestándolas todas. El Ama de la corregidora estuvo tres veces casada. En *Otra vez el diablo* el Estudiante posee tres escudos de plata que entrega a los bandidos por propia voluntad, lamentando no poder contribuir con más. Es un cuento de miedo en tres noches y un amanecer.

5.3 Símbolos procedentes de la mitología asturiana

Ya hemos comentado el triskel y la triqueta, de origen celta. Otros símbolos importantes en el acervo cultural asturiano son el castaño, también comentado, la niebla y los manes del hogar.

5.3.1 La niebla

Veremos ahora en propias palabras del autor, recogidas por Carmen Díaz Castañón (1990: 23-24) uno de los pilares en los que se asienta el teatro poético casoniano, la niebla:

Creo que, quizá, lo que más influye en el escritor asturiano es el castaño, el verde y la niebla. Me parecen las tres cosas más características del espíritu asturiano... La niebla es un modo de que las cosas sean y no sean al mismo tiempo; de que no se sepa si están lejos o si están cerca; si son grandes o si son pequeñas, si son de verdad o si son de mentira. Es una frontera sinuosa; es lo que en la pintura se llama esfumatura,

no terminar los contornos, dejándolos ir. Es una especie de puntos suspensivos continuos.

La niebla difumina los márgenes de las cosas, haciendo que estas se desvanezcan o comiencen apenas a aparecer. La imaginación pone el resto para pensar qué se tiene delante con más certeza. Ayuda a dibujar una atmósfera de incertidumbre y misterio.

La niebla contribuye a que todas las cosas no tengan un límite seguro, sino una esfumatura, para que no se sepa dónde las cosas empiezan y terminan. En una palabra, que no hay distancia. [...] Cuántas veces nos ha parecido que estábamos a una gran altura y luego comprobamos que es mentira, que ha sido todo efecto de la niebla, y que uno está en un sitio completamente llano. Estas cosas hacen que el carácter asturiano esté en la lírica un poco como el galaico y el portugués, que son las tres grandes zonas del lirismo de España (*Ib.*, 12).

Por ello en todo el primer acto de *El misterio* hay una espesa niebla que ha venido siguiendo a la tormenta. Nadie, salvo Juan, esperaba. Él anunció que pasados cuatro días, verían salir el sol. Los hombres lo consideran improbable porque su estado de ánimo se está viendo turbado a causa de la niebla. Parece que quiere levantar por momentos, pero no lo hace hasta el ansiado cuarto día. Como por gracia de Dios, se disipa. También en un momento dado hay niebla en el alma de Juan; esta simboliza que el amor incipiente por María. En el segundo acto se levanta de pronto, como soplada por Dios para que puedan llegar sanos y salvos a tierra.

5.3.2 *Los manes del hogar*

Las piedras del hogar representan a este. Tiene una especie de ‘dioses’ protectores que son simbolizados por las piedras, puesto que sobre ellas se enciende el fuego, guardan el alma que todas las cosas y animales poseen. Constantino Cabal (1987:200) dice que «En los comienzos de la humanidad, también todas las cosas la tenían; [alma]; también en todas las cosas se guarecían los antepasados, ‘los abuelos’, los ‘genios’ o los ‘manes’».

Los manes guardan la casa, porque esta es lo más importante. Da igual qué forma adopte, puede ser un barco, como en *El misterio del María Celeste* o *Siete gritos en el mar*. Pero en esta pieza no es exactamente el hogar, puesto que van de viaje. En *El misterio del María Celeste* sí, era su casa. La mujer acompañaba al capitán con su hijo en sus viajes mercantiles. Casona indica que lo hace «al uso de la época». Ese

hogar es el lugar donde se hallen los tres juntos: mujer, hombre e hijo. El equilibrio luego en tierra se verá alterado. En la cabaña, ya pegada a la tierra, los hombres permiten que sus ansias terrenales, ancestrales, afloren. Solo Juan se siente más fuerte, al revés que los demás. Empieza a creer en todo lo que ha sucedido. Parece que todo lo que dice se convierte en realidad. Se maldice por ello. Cree que Dios lo castiga por su antigua vida dedicada al engaño. Pero, al encontrar la isla soñada, cree que aun hay esperanza para él.

Ya Casona elige su *nom de plume* evidenciando lo importante que para él es el hogar. Toma su nombre de la casa grande donde se crió. Adela Palacio (1963:157) escribe de ella:

Es la antigua casa hidalga de un vecino del pueblo, donde durante muchos años han estado instaladas las Escuelas Nacionales. Aunque no tiene Alejandro Rodríguez parentesco con la casa, sí posee entrañables recuerdos, ya que en ella nació y en ella pasó parte de su niñez.

En una carta que escribe, llegado ya a España para quedarse, a sus antiguos colaboradores y amigos Margarita Xirgu confiesa que solamente le falta para ser feliz del todo sentirse como en casa de nuevo. Casona fue muy feliz en su infancia, en aquella casa. Antonio García Miñor (1966: 91) apunta que «nunca tuvieron graves enfermedades en la familia, ni pasaron apuros económicos».

La acción de sus obras transcurre normalmente a ras de tierra, en la sala principal donde se suele hacer vida familiar. Así, en *La molinera de Arcos*, la trama sucede en un molino; en *La dama del alba*, en una casa de labranza; en una vieja casa solariega, en *La llave en el desván*; en *Los árboles mueren de pie*, es una casa largamente vivida; en *La casa de los siete balcones*, un solar de mayorazgo; una vieja casa de campo en *La tercera palabra*; una cabaña en el bosque en *Romance en tres noches*; un cobertizo en una granja en *Nuestra Natacha*; un viejo caserón en *La sirena varada*. En *El misterio del Marí Celeste*, la acción comienza a discurrir en un barco, para pasar luego a suceder en la isla, en la choza que encuentran y arreglan. Restablecido ya el equilibrio hombre-mujer, Juan y María permanecerán en la isla y construirán un hogar, su propio hogar, a partir de la cabaña encontrada, en contacto con la tierra. «A las casas les sientan los años como al vino» (I, 1004), escribe Casona en *Los árboles mueren de pie*.

Cuando ya va a llegar a su fin la representación que han efectuado para la abuela, Marta-Isabel sufre por ello. Ella ya no tenía nada en la vida, incluso había decidido ponerle fin, pero Mauricio se interpuso, proponiéndole un acto de bondad para con otros. Ella aceptó pasar unos días en la vieja casa familiar de la abuela, haciéndose pasar por la mujer del nieto pródigo que había decidido regresar hecho ya un hombre de provecho. Allí consiguió tenerlo todo: «una familia, una casa con árboles, un amor de recién casada». Llegó a apreciar tanto la estancia en la casa, que «cuando decía ‘abuela’ no era una palabra recitada, era un grito que le venía de dentro y desde lejos» (I, 1037).

En *La barca sin pescador* Estela no quiere abandonar su casa. Muerto el marido, se mata a trabajar y no tiene para comer. Su hermana le propone que vayan ella y la abuela a vivir con ella. «Con los pies hacia delante tendría que ser» (I, 852). No quiere porque en el fondo de su corazón siente la sospecha de que ha sido Cristián, el marido de su hermana, el que ha perpetrado la muerte de su esposo. Siempre le tuvo envidia. Ricardo confiesa que no había sabido lo que era una casa hasta que llegó a la suya. Paupérrima en materiales y enseres, pero riquísima en dignidad, trabajo y amor. Casona regresa a España «como el hijo que vuelve a casa de su madre».

En *La llave en el desván* comenta Sibila, la vieja criada y guardesa, que tienen vida propia. «Solamente dos veces se ponen así las casas: cuando va a nacer un niño o cuando alguien va a morir», infiere dado el ambiente extraño que se está apoderando de la casa. (I, 1095). Piensa que venderlas es peor que venderse uno mismo, si es ancestral, opina que debería estar prohibido: «Un hijo no se compra, una familia no se compra: cada uno tiene que hacerse la suya. Entonces, ¿por qué dejan que se compre una casa?» (I, 1052). Como no quiere que la vendan, se dedica a espantar a los posibles compradores con lo primero que se le ocurre. Que si ha habido fantasmas en ella, que si está ya muy vieja y descuidada [...]. Desea morir allí:

Hay que defender la casa como sea. Hoy ha sido con cuentos, mañana, si es preciso, con las uñas, con los dientes, con la sangre [...], pero ya voy siendo vieja, y cuando me llegue la hora, no quiero que la muerte ande perdida buscándome por ahí. Que me encuentre aquí, donde me vio nacer y trabajar. (I, 1059).

Era costumbre en Asturias, dice Constantino Cabal (1925), que el aldeano se construyera la casa uno mismo con ayuda de los vecinos. Esta idea de ganarse las

cosas con su propio esfuerzo, de que no hay que tomar nada que no te pertenezca, del arraigo que no se compra, de la lealtad, de la amistad. La casa «es espíritu» (I, 1097), «símbolo de mujer» (I, 1099). En *Los árboles mueren de pie* dice a Mauricio la Abuela que debe construir una casa y su mujer llenarla. A Casona le interesan las «de vivir, no de veranear», escribe en *La Tercera palabra* (II, 85). La de *La sirena varada* es un viejo caserón, con recuerdos de castillo y de convento. «Un asilo para huérfanos de sentido común», solo para hombres (I, 297). El aire es extraño e irreal, con el balcón sobre el mar, por el que entra su rugido. Cuando Sirena es ya María, ya cuerda, desea una casa en el monte, con árboles y mucho silencio.

La de Dan en *Romance en tres noches* es una cabaña de leñadores, no una casa de verdad. Él desea «una casa de verdad [...], para dos. Con balcones, con jardín [...]». Ambos dejan volar la imaginación, ideándola para vivir en ella. La dibujan juntos en sus mentes, proporcionándole estancias con usos diferentes. Desprecia la casa enorme donde trabaja Elsa, ella misma cree que no es una casa de verdad. Dan enseña a Elsa los planos. Otro proyecto sin materializar. Ante la pregunta de ella para saber por qué no realiza sus proyectos, él contesta que empezaría mañana, si ella quisiera. Cree que ella ha viajado siempre sola, que va cansada por el mundo «buscando un sitio para descansar». Se la ofrece. Ella se emociona. La describe, recogiendo lo fundamental de cada país de ambos (ella nació en el Llano de Venezuela, él en España): «Esta ventana da al horizonte libre: el Llano. Y este balcón a los jardines: España» (I, 563).

El Hombre con H mayúscula es aquello a lo que sacrificamos la entidad empírica que en verdad encontramos, el hombre con minúscula (Geertz, 1991: 57).

6 CONCLUSIONES

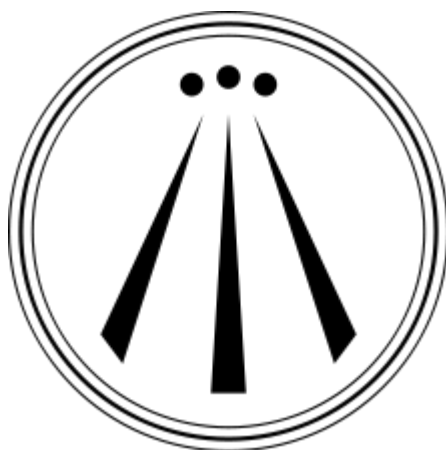
1 La significación de la obra se puede resumir el acto de siembra de la semilla del hombre completo en la figura del Niño. Él será la esperanza en el ser humano. Todos los hombres del barco han muerto por no haber sabido ser hombres de verdad, el Niño lo será cuando crezca. La semilla está sembrada, solo hay que esperar a que dé su fruto. En él se resumirán las características que le son inherentes al hombre completo, a saber, la valentía, la dignidad, la flaqueza y la superación.

2 Al hombre hay que ir haciéndolo, trabajándolo desde la infancia para poder apoyarse de adulto en unos sólidos pilares y no flaquear en momentos decisivos. Juan sube al barco desfallecido, es la sombra de un hombre; será uno de verdad merced al amor que siente hacia María. El autor nos ofrece otros ejemplos de ‘hombres’ a lo largo de su obra: Ricardo en *La sirena varada*, Daniel en *Romance en tres noches*, Arturo en *El crimen de Lord Arturo*, Ricardo Jordán en *La barca sin pescado*, o el Estudiante en *Otra vez el diablo*.

3 Los personajes favoritos de Casona son los «sembradores de amor, caridad y poesía». Estos estarían representados en la obra por Juan y María, siempre dispuestos a ayudar a los demás. En todo momento intentando ser positivos.

4 El amor será el móvil que redima la mayoría de los pecados para poder disfrutar de una segunda oportunidad. Casona se la ofrece a Juan y este sabe aprovecharla. Necesita ser otro hombre, otra persona mejor para merecer el amor de María y luchará por ello.

5 Al lado de un gran hombre debe haber siempre una mujer. Es el equilibrio perfecto: la pareja. El equilibrio que Santi, el esposo de María, había dejado escapar, es recuperado. Recuerda la simbología celta. Una de sus imágenes es el Awen, que simboliza los opuestos, el hombre y la mujer. La raya central representa las oposiciones que hay entre ellos. La armonía que une a los opuestos.



El Awen

6 La base del amor hombre-mujer casoniano está en el respeto mutuo. Y no hay amor justo sin igualdad. No de género, ahora tan de moda, sino de dignidad. Casona ha tratado en todas sus obras de dignificar la figura femenina. Hemos podido observarlo a lo largo del repaso de su producción. Figuras como Elsa en *Romance en tres noches*, Sirena en *La sirena varada*, Marta-Isabel y la Abuela en *Los árboles mueren de pie*, Perla en *Tres diamantes y una mujer*, o María en *El misterio del María Celeste*.

7 La mujer no sabe vivir sola, ha de apoyarse en el hombre: igual que María en *El misterio del María Celeste*. La mujer es venerada por Casona, no puede haber un hogar sin una. María representa el hogar, la armonía, la falta de pecado, la pureza y

la dulzura. La idea de dignidad va siempre ligada a esta. La mujer hay que ganársela, luchar por ella, ser digno de ella. Solo un hombre de verdad, uno completo puede optar a alcanzar el amor de una mujer.

8 Solo por ser, por existir, todos debemos, o, mejor dicho, deberíamos, ser iguales, sin importar religión o condición alguna. Todos los oficios y menesteres son igualmente dignos, porque es la persona la que aporta esa dignidad a su trabajo. Es la base del ser humano completo. Lo demuestra el autor en la obra que nos ocupa. El último de a bordo, Juan, sin oficio alguno, entra a ejercer funciones de cocinero; todos le respetan por lo que es, se va ganando su admiración por lo que hace.

7 CONTRIBUCIÓN DEL ESTUDIO AL TEMA TRATADO

La principal contribución de nuestro estudio al tema tratado es haber tenido la oportunidad de presentar una obra hasta ahora inédita de Alejandro Casona. Hemos analizado *El misterio del María Celeste* desde la perspectiva de la antropología simbólica, dado que el autor se apoya en los recursos no lingüísticos para dotar de significación a la pieza en su conjunto.

Puesto que la bibliografía que hemos podido manejar es bastante antigua, debido, en parte, a que el escritor fallece en 1965, nos hemos basado en estudios de esa época, que no por antiguos carecen de validez. Sí hemos llevado a cabo una actualización de la misma en lo relativo a la semiótica y la antropología.

Esperamos que con este análisis se abra la vía de publicación la obra para ofrecer la posibilidad a otras personas de disfrutar del placer de su lectura.

8 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1 Fuentes directas

El misterio del María Celeste

8.2 Bibliografía

Abbot, James H. (1965): «Alejandro Casona (1903-1965)», *Hispania*.

Abirached, Robert (1978): «Crise du personnage dans le Théâtre moderne», París: Grasset.

Acevedo, Evaristo (1966): *Teoría e interpretación del humor Español*, Madrid: Editora Nacional.

Adrio, Manuel (1965): «Prohibido suicidarse en primavera», *ABC*.

Aguado, Emiliano (1965): «El dulce anacronismo de Alejandro Casona», *Arriba*.

Aguirre, M. S. (1935): «Misiones Pedagógicas. Resumen de trabajos realizados en el año 1934». BIP San José Calasanz, CSIC.

Agustín, S. (1958): *La ciudad de Dios. Obras, T. XVI*. Madrid: Editorial Católica.

Alexandrescu, S. (1974): *Logique du personnage*. Paris: Mame.

Álvarez Roldán, Arturo: teoriaehistoriaantropologica.blogspot.com.es.

Amorós, A. (1988): La investigación teatral en España: Hacia una historia de la escena, 3- 12.

Andersen, Robert (1985): «The motifs of death and regeneration in *La dama del alba*», *Hispanic Journal*.

Anderson, Andrew A. (1989): «Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés, 1924-1936», *Ínsula* nº 515, noviembre.

Anouilh, J. (1982): *La Sauvage suivi de L'ivitation au château*. París: La Table Ronde.

Anouilh, J. (1983): *Nuevas piezas negras*. Buenos Aires: Losada.

Anouilh, J. (1966): *Oeuvres Complets*. Buenos Aires: Losada.

Anouilh, J. (1974): *Los peces rojos*. Madrid: MK.

Aparicio, Teófilo (1965): «Alejandro Casona, el dramaturgo que nos deja una obra con luz de eternidad», *Religión y Cultura*.

Aragónés, Juan Emilio (1987): *Veinte años de teatro español (1960-1980)*. Colorado, Society of Spanish and Spanish-american Studies.

Araluce-Cuenca, J. R. (1974-1975): «Tradición y originalidad en el Don Rodrigo de Alejandro Casona», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVIII, 189-205.

Araquistáin, L. (1930): *La batalla teatral*. Madrid: Compañía Hispanoamericana de Publicaciones.

Arce, E. (1972): *Obra Inédita de Alejandro Casona*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

Arce, Juan Carlos (1986): «Los árboles mueren de pie. Volver a Casona», *El Público*.

Arenales del Campo, J. A. (1977): *Essai d'explication de la permanence à l'affiche des œuvres d'Alejandro Casona*. Montpellier: Universidad.

Arias, M. A. (1966): «Casona pedagogo». *BIEA*, LVII, 73-84.

Artaud, A. (1964): *Le Théâtre et son double*. París: Gallimard.

Astur Fernández, Néstor (1966): «Casona en la otra orilla del idioma español», *BIEA*.

Aszyk, Ursula (1986): «Intentos de renovación teatral en España ante la reforma teatral en Europa en las primeras décadas del siglo XX», *Gestos*.

Avello, Manuel F. (1966): «Recuerdo de Alejandro Casona», *BIEA*, LVII.

Azorín (1947): «El superrealismo es un hecho evidente», *Ante las candilejas*. Zaragoza, Librería General.

Azorín (1947): *La Voluntad*. Madrid: Aguilar.

Azorín (1954): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

Bajtín, M. (1982): *Estética de la creación verbal*. Méjico: Siglo XXI.

Balakrishnan, Manjula (1994): «Análisis de *El caballero de las espuelas de oro*, de Alejandro Casona», *BIEA*.

Balseiro, José A. y Owre, J. Riis. (1965): Nueva York: Oxford University Press.

Baquero, Arcadio (1962): «*La dama del alba*», *El Alcázar*.

Barceló, Pedro (1956): «Alejandro Casona, un dramaturgo singular», *Índice Literario*.

Barrier, G. (2002) «Intensidad y extensión en el análisis del gesto: aplicación a situaciones televisivas» en G. et Pignier, N. (dirs.) *Sémiotiques non verbales et modèles de spatialité. Textes du congrès Sémio 2001*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 77-87.

Barthes, R. (1964): «Elementos de semiología» y «La cocina del sentido» en Barthes, R. (1993): *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1964): *Essais critiques*. París: Seuil.

Barthes, R. (1972): «Retórica de la imagen» en *La semiología (Communications N°4)*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (1980): *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

Barthes, R. (2003) *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976- 1977*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Beltrán Almería, Luis (1992): *Palabras transparentes*. Madrid: Cátedra.

Berenguer, Ángel (1974): «Teatro Español antes del 36», en *Historia de la Literatura Española III*. Madrid: Guadiana.

Bernal Labrada, H. (1972): *Símbolo, mito y leyenda en el teatro de Alejandro Casona*. Oviedo: IEA.

Betoret-Paris, Eduardo (1966): «Alejandro Casona», *Drama Critique* 58-64.

Bettetini, G. (1977): *Producción significativa y puesta en escena*. Madrid: Gustavo Gili.

Bettetini, G. (1984): *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: FCE.

Bettetini, G. (1986): «El cuerpo del sujeto enunciador» y «La conversación textual», en *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.

Bettetini, G. (1996): «El caso del hipertexto» e «Y, entonces, ¿la textualidad?», en *L'audiovisivo del cinema ai nuovi media*. Milano: Bompiani.

Bianchi, A.A. (1936): «El teatro de A. Casona», *Nosotros*. Buenos Aires: I, nº 3, 3ª época, 309-314.

Bilbao Aristegui, P. (1961): «Sentido espiritual del teatro de Casona». *Orbis Catholicus*.

Bobes Naves, M. C. (1991): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus Humanidades.

Bobes Naves, M^a Carmen (1974): *Crítica Semiológica*. Universidad de Santiago de Compostela.

Bobes Naves, M^a Carmen (1990): «El personaje novelesco: como es, como se construye», en Marina Mayoral (Coord.) *El Personaje Novelesco*. Madrid: Cátedra.

Bobes Naves, M^a Carmen (1992): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.

Borrás, Ángel (1964): «Musical underscoring in the dramas of Casona», *Hispania*.

Borrell, Jaime (1963): «La barca sin pescador, ¿teatro vigente o visto para sentencia?», *La Estafeta Literaria*.

Bourne, Marjorie (1970): «Alejandro Casona, opera librettist», *Romance Notes*.

Bousoño, C. (1970): *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.

Brosse, J. (1989): *Mythologie des arbres*. París: Plon.

Brown, G. G. (1974): *Historia de la Literatura Española. El siglo XX*. Barcelona: Ariel.

Buckley, R. Y. (1973): *Los vanguardistas españoles*. Madrid: Alianza.

Buero Vallejo, Antonio (1965): «Casona», *Ya*.

Burgess, Ronald (1985): «Enigma, paradox and dramatic movement in *La dama del alba*», *Hispania*.

Cabal, C. (1925): *Las costumbres asturianas, su significación y sus orígenes. El individuo*. Madrid: Talleres Voluntad.

Cabal, Constantino (1925): *La Mitología Asturiana*. Madrid: Juan Fuego.

Cabat, Robert: *Time and tradition in the lyric plays of Alejandro Casona* (1970).

Calabrese, O. (1997): «Antes que un 'medium frío', este es un teatro de las pasiones», *Telema N° 10*, otoño, FUB. (Traducción: Carla Ornani) Disponible en: URL: http://baldo.fub.it/telema_10/calabrese.html.

Calderón de la Barca, P. (1944): *La vida es sueño*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, RAE.

Calderón de la Barca, Pedro (1944): *Casa con dos puertas mala es de guardar, La dama duende, El médico de su honra, No hay cosa como callar, El condenado de amor, En la vida todo es verdad y todo mentira, El alcalde de Zalamea, El médico de su honra*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, RAE.

Calvo, Luis (1927): «El superrealismo en el teatro», *ABC*, 10-11, 31 de marzo.

Camp, Jean (1965): «Alejandro Casona, une oeuvre poétique et fraternelle», *L'Avant-Scène*.

Canet Valles, José Luis (1993): *De la comedia humanística al teatro representable*. Universidad de Valencia.

Cano, J. L. (1962): «Charla con Alejandro Casona». *Ínsula*, 191, septiembre.

Cano, J.L. (1963): «Cartas de España. El éxito de Casona», *Asomante*, XIX, nº3, 57-58.

Casaldueiro, Joaquín (1962): *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos.

Casetti, F. (1980): *Introducción a la semiótica*. Barcelona: Fontanella.

Caso González, José (1955): «Fantasía y realidad en el teatro de Alejandro Casona», *Archivum*.

- Casona, A. «Don Juan y el Diablo», *Cuadernos*. París.
- Casona, A. (1958): «El niño que no quiso crecer». *El Universal*, 4, 10 de marzo.
- Casona, A. (1920): *La empresa del Ave María*, *Polytechnicum*. Murcia. 152-156.
- Casona, A. (1928): «El diablo en la literatura y en el arte», *ABC*.
- Casona, A. (1933): Sobre el estreno de *La sirena varada*, *Heraldo de Madrid*, 9 de diciembre.
- Casona, A. (1939): «Firma en el Libro de Oro de visitantes ilustres del Centro Asturiano de Buenos Aires», 27 de julio.
- Casona, A. (1941): «Declaraciones a La Nación». *La Nación*, 17 de abril, 15.
- Casona, A. (1941): *Una misión pedagógico-social en Sanabria*. Buenos Aires: Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura.
- Casona, A. (1956): «Dulce enemiga». *Índice Literario, Suplemento de El universal*, 4, 27 de marzo.
- Casona, A. (1956): «Un minuto de eternidad», *Índice Literario, Suplemento de El Universal*, Caracas, 29 de mayo.
- Casona, A. (1956): *El sueño de las siete ciudades*, *Cuadernos*, nº18. París.
- Casona, A. (1958): «Palabras sin pasaporte». *El Universal*, 4.
- Casona, A. (1959): «Yo pecador». *El Universal*, 4.
- Casona, A. (1961). *Obras completas*: (F. C. Sáinz de Robles, Ed.) Madrid: Aguilar.
- Casona, A. (1962): Casona habla sobre su teatro, *Ínsula*. Madrid, nº 191, octubre.
- Casona, A. (1963-64). «Autocrítica de Los árboles mueren de pie». En *Teatro Español 1963-64*. Madrid: Aguilar.

Casona, A. (1965): Teatro Español 1963-1964. Madrid: Aguilar.

Casona, A. (s.f.): *El misterio del María Celeste*.

Casona, Alejandro (1966): «Cantares de Navidad», *BIEA*, XX, nº57.

Cassirer, E. (1955): *The Philosophy of Symbolic Forms. V. II. Mythical thought*. New Haven: Yale University Press.

Castañares, W. (1994): «La orientación semiótica» en *De la interpretación a la lectura* Madrid: Iberediciones. Disponible en:
URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/per3/profesores/wcastanares/documentos/InyterpLect.pdf>

Castañares, W. (2000): «La semiótica de C. S. Peirce y la tradición lógica» en *Seminario del Grupo de Estudios Peirceanos*, Universidad de Navarra. Disponible en: URL:<http://www.unav.es/gep/Castanares.html>

Castañares, W. (2000): <http://www.unav.es/gep/Castanares.html>.

Castañares, W. (2007): «Cultura visual y crisis de la experiencia». *Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 12, Madrid, Universidad Complutense, 29-4.

Castellano, J. R. (1952): «Casona y Asturias». *Hispania*, XXXV, 392-394.

Castellano, J. R. (1960): «Las doctrinas pedagógicas de Alejandro Casona». *Hispania*, XLIII (1), 25-29.

Castellano, J. R. (1967): «Mi última conversación con Alejandro Casona». *Revista de Estudios Hispánicos*, I (2), 183-193.

Castilla del Pino, Carlos (1989): *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza.

Castilla del Pino, Carlos: «Estructura y dinámica del actor», *Ínsula*, nº196, 14.

Castro, Manuel (1934): «Otra vez el diablo de Alejandro Casona», *Ahora*. Madrid.

Chabás, J. (1934): «Crítica de La sirena varada». *Luz*.

Chabás, Juan (1935): «Nuestro Tiempo», *El almanaque Literario*. Madrid: Editorial Plutarco.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1982): *Dictionnaire des symboles*. Madrid: Alianza.

Clark, C. (1995): *Natural history of the trees of the Celtic Ogham*. Circle Network News.

Clark, C. (2001): *Celtic Ogham*. Recuperado el 23 de 1 de 2015, de www.csupomona.edu/~jcclark/: <https://www.cpp.edu/~jcclark/ogham/ogham.html>

Contreras, M. J. (2012): *Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria*. Recuperado el 12 de 7 de 2014, de <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/catedra%2012/maria%20jose%20contreras.pdf>

Coquet, Jean-Claude (1997): *La quete du sens. La langage en question*. Paris: PUF.

Corbalán, Pablo (1964): «La tercera palabra», *Informaciones*.

Corvalán, Carlos (1954): «Algo sobre el humorismo en nuestra literatura», *Atenea*, Chile, XXXI, junio.

Coy, J. y J. De Flor (1984): «Tipología de los personajes dramáticos», en *Estudios sobre los géneros literarios II*. Salamanca: Universidad.

Crews, J. (2015): *Significado simbólico del bosque y del árbol en el folclore*. En <ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/005/y9882s/y9882s07.pdf>. Visitada el 25/01/2015.

Culler, J. (1984): *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.

Cummins, James A. (1982): *The effect of disillusionment on the characters in the plays of Alejandro Casona*. Michigan: Universidad.

Dalmasso, M. T. (2005): «Reflexiones semióticas», *Revista Estudios* 17, 13-20.

Daranas, Mariano (1949): «La política y el teatro», *ABC*.

- Davis, F. (1986): *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Davis, K. E. (1985): «Metateatro en Lola la comedianta». *Ínsula* 467-477.
- Davis, Rocío G. (1991): *El teatro poético español en el siglo XX*. Navarra: Universidad.
- De José Prades, Juana (1963): *Teoría de los personajes en la comedia nueva*. Madrid: CSIC.
- De Man, P. (1990): *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- De Andrés Cobos, P. (Octubre de 1956): «Algunas constantes en el teatro de A. Casona». *Ínsula* 155.
- De Andrés Cobos, Pablo (1962): «Peregrina, en *La Dama del Alba*», *Ínsula*.
- De la Cueva, Jorge (1936): «*Nuestra Natacha*», *El Debate*, 1936.
- De la Torriente, Lolo (1937): «Alejandro Casona en México», *Excelsior*. México D.F., 18 julio.
- De Man, P. (1990): *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor.
- De Marinis, Marco (1982): *Semiótica del teatro*. Milano: Bompiani.
- De Mesa, E. (1929): «La crisis del teatro en España», en *Apostillas a la escena*. Madrid: Renacimiento. Madrid: Renacimiento.
- De Paco, Mariano (1991): «Crisis y renovación», *Ínsula*, 529, enero.
- De Quinto, José María (1965): «*La tercera palabra*», *Ínsula*.
- De Rivas Cherif, Cipriano (1991): *Cómo hacer teatro*. Valencia: Pre-textos.
- De Saussure, F. (1974): *Curso de Lingüística General*. Losada. Buenos Aires.
- De Souzenelle, A. (1991): *Le symbolisme du corps humain: de l'arbre de vie au schéma*. St. Jean de Braye: Éditions Dangles.

Del Amo, Álvaro (1967): «El teatro de Alejandro Casona», *Cuadernos para el Diálogo*.

Deladalle, G. (1996): *Leer a Peirce hoy*. Barcelona: Gedisa.

Díaz Taboada, Juan M. (1992): «Alejandro Casona en su primera época», CSIC.

Díaz Castañón, C. (1990): *Alejandro Casona*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.

Díaz Fernández, J. (1985): *El nuevo romanticismo: Polémica darte, política y literatura*. (J. M. López de Abiada, Ed.) Madrid: José Esteban.

Díaz Tejera, Alberto (1989): *Ayer y hoy en la tragedia*. Sevilla: Alfar.

Díaz-Faes, Francisco (1990): «Pedagogía y realidad en su teatro», *La Nueva España*.

Díaz-Plaja, Guillermo (1952): *La voz iluminada*. Barcelona: Instituto del Teatro.

Díez Canedo, Enrique (1938): «Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936», *Hora de España*.

Díez Echarri, Emiliano (1960): *Historia de la Literatura. Española*. Madrid: Aguilar.

Díez Taboada, J. M. (1986): *Introducción a La sirena varada y La barca sin pescador*. Barcelona: Plaza y Janés.

Díez-Borque (1985): «La construcción de un personaje» en G^a Lorenzo *El personaje dramático*. Madrid: Taurus, 53-65.

Díez-Canedo, Enrique (1968): «El teatro español del 14 al 36», en *Artículos de crítica teatral*. México: Joaquín Mortiz.

Doménech, R. (1964): «Para un arreglo de cuentas con el teatro de Alejandro Casona». *Ínsula* (209).

Doménech, R. (1974): «El teatro español después de 1936», en *Historia de la Literatura Española* (Vol. III). Madrid: Guadiana.

Doménech, R., (1962): «*La Dama del Alba*, o la realidad poetizada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, L, nº149, 276-280.

Doménech, R., (1964): «Sobre Alejandro Casona», *Arriba*.

Doménech, R., (1965): «*La Celestina*, de Fernando de Rojas (Revisión de Alejandro Casona)», *Primer Acto*, 1965.

Doménech, R., (1965): «*Prohibido suicidarse en primavera*, de Alejandro Casona», *Primer Acto*.

Donahue, Francis (1982): «Los dos mundos de Alejandro Casona», *La Torre*, julio-septiembre.

Dougherty, D. (1985): «Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20», en *Dos ensayos sobre teatro español en los 20*. (C. Oliva, Ed.) Murcia: Universidad de Murcia.

Dougherty, D. y Lima, R. (1984): *Dos ensayos sobre Teatro Español de los 20*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad.

Dougherty, D. y Vilches, F. (1988-1989): «La renovación del teatro español a través de la prensa periódica teatral: la página teatral del Heraldo de Madrid (1923-1927). Siglo XX, VI, 1-2,47-56.

Dougherty, D. y Vilches, F. (1990): *La escena madrileña entre 1918 y 1936*. Madrid: Fundamentos.

Dougherty, D. y Vilches, F. (Coords.), (1992): *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC.

Dubois, J. (1968): «Estructuralismo y lingüística» en Mouloud, N., Dubois, J., Cohen, M. e outros en *Estruturalismo e marxismo*. Río de Janeiro: Zahar. (Traducción de Graciela Varela).

Ducrot, O. (1986): *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.

Dulsey, B. (1958): «Casona como crítico». *Hispanófila*, 45-51.

Dulsey, Bernard (1959): «Casona on argentine television», *Hispania*.

Dumur, G. (1971): *Théâtre Complet de Jean Giraudoux*. Poitiers: Grasset.

Eco, U. (1985): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1990): «Abducción e invención del código» y «El principio de interpretancia» en *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

Eichelbaum, Samuel (1936): «*Nuestra Natacha*», *Nosotros*.

Elam, K (1980): *The semiotics of theatre and drama*. Scribd.com.

Eliade, M. (1962): *The two and the one*. London: Harvill Press.

Eliade, M. (1964): *Shamanism* (Vol. LXXVI). Nueva York: Pantheon Books.

Entrambasaguas, J. (1950): «El teatro de Alejandro Casona». *Clavileño* (14), 34 y ss., julio-agosto.

Espina, A (1925): «Las dramáticas del momento», *Revista de Occidente*, III, 316-329.

Espina, A (1935): «*Otra vez el diablo*», *El Sol*.

Fabbri, P. ([1995], 2001): «Pasiones/ valorizaciones», en: *Tácticas de los signos. Ensayos de semiótica*. Barcelona: Gedisa.

Fabbri, P. (2004): «Acción y pasión», «La narratividad», «La pasionalidad», «Tipología y configuraciones pasionales», «Cuatro componentes de la pasión», en: *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia*. Barcelona: Gedisa.

Feito, José Manuel (2003): «Casona en su centenario: 1903-2003», *La Nueva España*.

Fernández Almagro, Melchor (1934): «*La sirena varada*», *El Sol*.

Fernández Avello, Manuel (1966): «Recuerdo de Alejandro Casona», *BIEA*.

Fernández Cueto (1965): «Entrevista», *Dígame*. Madrid, 21 de septiembre.

Fernández Insuela, Antonio (1995): «Dos aspectos de Casona», *La Voz de Asturias*.

Fernández Insuela, Antonio (1990): «*La Farsa y justicia del Corregidor* y la narrativa oral», *La Nueva España*.

Fernández Insuela, Antonio (1992): «Textos poco conocidos de y sobre autores asturianos: Alejandro Casona y Valentín Andrés Álvarez», *BIEA*.

Fernández Insuela, Antonio (1995): «A propósito de Alejandro Casona y la guerra civil», *BIEA*.

Fernández Santos, A. (1963): «Diez comentarios a un año de teatro en Madrid» *Primer Acto* nº 48, diciembre.

Fernández Santos, A. (1964): «*La tercera palabra*, de A. Casona», *Primer Acto*.

Fernández Santos, A. (1964): «Introducción a *Textos para una historia del teatro español* Primer Acto, nº49, enero.

Fernández Santos, A. (1964): «*La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona», *Primer Acto*.

Fernández Santos, A. (1965): «Alejandro Casona», *Primer Acto*, 1965.

Fisch, M. H. et al. (eds.) (2005): *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition* vols 1-5. Bloomington: Indiana.

Fisher-Lichte, E. (1999): *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco libros.

Fishtine, Edith (1937): «*Nuestra Natacha*», *Books Abroad*.

Fontanille, J. (1989): *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinema)*. París: Hachette.

Fontanille, J. (2001): *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima- FCE.

Fontanille, J. (2004): «IV. Cuando el cuerpo testimonia: aproximación semiótica al reportaje» en: *Soma et Séma. Figures du corps*. París: Maisonneuve & Lorose.

Fontanille, J. (2008): *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima).

Fontanille, J. y C. Zilberberg (1998): *Tension et signification*. Liege: Madraga.

Fontanille, J. y. (1991): *Sémiotiques des passions. Des états de choses aux états d'âme*. París: Seuil.

Forys, Marsha (1990): «Alejandro Casona: a bibliography of criticism through 1987», *Hispania*.

Galimberti, U. (1983): *II corpo*. Milano: Feltrinelli.

García Álvarez, M^a Teresa: «El Homenaje a Alejandro Casona y La sirena varada 60 años después», *BIEA*, 1996.

García de la Concha, Víctor (Coord.), (1982): *El surrealismo*. Madrid: Taurus.

García Miñor, A. (1966): «Alejandro Casona». *BIEA*, LVII.

García Morente, M. (1995): *De la metafísica de la vida a una teoría general de la cultura*. Madrid: Universidad Complutense.

García Pavón, Francisco (1963): «La barca sin pescador», *Arriba*.

García Templado (1984): «El teatro anterior al 39», *Cuadernos Estudio* n° 22. Madrid: Cincel.

Geertz, C. (1991): *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

Gil Fombellida, M. C. (2003): *de M^a Carmen Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II^a República, Madrid, 2003, pp. 100-121*. Madrid: Fundamentos.

Giraudoux, J. (1982): Anfitríon 38, en *Théâtre Complet* (Vol. I). Poitiers: Grasset.

Giraudoux, Jean (1971): *Théâtre complet*. Poitiers/Ligugé: Grasset.

Gluck, Rochelle L. (1981): *The fantastic element as a vehicle of idealism in the theater of Alejandro Casona*.

Goizueta Velasco, Teresa (1989): «Efectos luminosos y musicales en el teatro de Alejandro Casona», *BIEA*.

Goldfaden, Bruce (1961): «*Bodas de sangre* and *La dama del alba*», *Hispania*.

Gómez de la Serna, Ramón (1930): «Gravedad e Importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, XXXVIII, abril-mayo.

Gómez-Santos, Marino (1962): «Alejandro Casona cuenta su vida». *Pueblo*, 5 de agosto.

Gómez-Santos, Marino (1964): *Espanoles en órbita*. Madrid: Afrodisio Aguado.

González del Valle, Luis T. (1979): «Símbolo y leyenda en *La dama del alba*: la importancia del mundo vegetal», *BIEA*.

González Maestro, Jesús (1990): «Semiología de la temporalidad dramática en *La dama del alba*», *BIEA*.

González Ruiz, Nicolás (1962): «*La dama del alba*», *Ya*.

González Ruiz, Nicolás (1963): «*La barca sin pescador*», *Ya*.

González Ruiz, Nicolás (1964): «*El caballero de las espuelas de oro*», *Ya*.

González Ruiz, Nicolás (1967): «*La llave en el desván*», *Ya*.

González, Nazario (1964): «El jacarandal de Alejandro Casona», *Razón y Fe*.

González, Nazario (1965): «Murió Casona o la sociología sin futuro». *Revista Hispano- americana de cultura*, 299- 304.

Goodman, N. (1990): *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

Gracia Noriega, Ignacio (2003): «Alejandro Casona, dramaturgo», *La Nueva España*.

Grandi, R. (1995): *Texto y contexto en los medios de comunicación. Análisis de la información*. Barcelona: A. Bosch.

Greimas, A. (1966): *Semantique structurale*. París: Larousse.

Greimas, A. J. (1973): *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.

Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982 y 1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Greimas, A. y Fontanille, J. (1994): *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Gurza, Esperanza (1968): *La realidad caleidoscópica de Alejandro Casona*. Oviedo: IEA.

Gutiérrez Flórez, F. (2015): «Aspectos del análisis semiótico teatral». *dialnet.unirioja.es*. Recuperado el 12 de octubre.

Hall, M. (1999): *The secret teachings of all ages: an encyclopedic outline of masonic, hermetic, qabbalistic and Rosicrucian symbolical philosophy*. Londres: Philosophical Research Society.

Hamon, Philippe (1977): «Pour un statut sémiologique su personnage», en *Poétique du récit*, Genette y Todorov (eds.). Paris, Seuil.

Haro Tecglen, Eduardo (1988): «La primera apertura», *Cuadernos de Música y Teatro* nº 2.

Hartman, G. (1992): *Lectura y creación*. Madrid: Tecnos.

Hernández, María (2001): «El juego del disfraz: de Bocaccio a Alejandro Casona», *El texto en el texto*. Málaga: Universidad de Málaga.

Hjelmslev, L. (1969): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Hoek, Leo (1981): *La marque du titre*. La Haye: Mouton.

Holloway, Vancer R (1989-1990): *La página teatral de ABC: actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-36)*. Siglo XX, VII.

<http://www.alejandro-casona.com/>

<http://www.elcultural.es/revista/teatro/Alejandro-Casona/6674>.

<http://www.la-ratonera.net/>

<http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145378/247916>

Hvizdala, Vladimir (1972): *Alejandro Casona and the literary tradition of the Golden Age*.

Ilie, Paul (1972): *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus.

Innes, C. (1993): *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London: Routledge.

Ivanova, I. (2010): «La concepción del diálogo de V. Voloshinov» en Dora Riestra (comp.), *Saussure, Voloshinov y Bajtin revisitados. Estudios históricos y epistemológicos*. Buenos Aires: Miño y Ávila.

Jacquart, E. (1974): *Le théâtre de dérision*. París: Gallimard.

Jameson, F. (1980). *La cárcel del lenguaje*. Barcelona: Ariel.

Jerez Farrán, Carlos (1986): «El expresionismo en Lorca y Valle», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XI, 111-127.

Jiménez Herrero, F. (1969): «El árbol, personaje y símbolo en la obra literaria de Casona», *BIEA*, XXIII, 261-266.

Jiménez Herrero, Fernando (1968): «La medicina y los médicos en el teatro de Alejandro Casona», *BIEA*.

Jiménez Herrero, Fernando (1969): «El árbol, personaje y símbolo en la obra literaria de Casona», *BIEA*.

Jost, F. (1997): «La promesse des genres» en: *Réseaux. Communication, technologie, société*, n° 81, février. Isy les Molinaux: CNRS.

Jung, C. G. (1928): *Contributions to Analytical Psychology*. New York: Harcourt, brace and Co.

King, S. C. (1973): «Symbolic use of color in Casona's *La sirena varada*», *Romance Notes*.

Kowzan, T. (1996): «El texto y la representación teatrales», en J. García Maestro (Ed.), *Problemata Theatralia I*. Vigo: Universidad de Vigo.

Kristeva, J. (1981) *Semiótica. Tomos I y II*. Madrid: Fundamentos.

Landowski, E. (2012): «¿Habría que rehacer la semiótica? », en *Contratexto*, N° 20, 127-155. Disponible en URL: <http://semioticagesc.com/wp-content/uploads/2013/02/%C2%BFHabr%C3%ADa-que-rehacer-la-semi%C3%B3tica.pdf>

Landowski, Eric (2004): *Passions sans nom*. Paris: PUF.

Lapoujade, M. N. (2015): *chasque.net*. Recuperado el 12 de julio, <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0704/ariel.htm>.

Laviada, Fernando (1935): «El Teatro en España», Conferencias. Madrid: Lecturas breves.

Lázaro Martínez, Á. J. (1977): «Ideas educativas de Alejandro Casona». *Aula abierta*, 4-10.

Lázaro, Ángel (1934): «Los que triunfan en plena juventud: Alejandro Casona», *Crónica*.

Lebreto, Raquel (1973): *El teatro de Alejandro Casona*. Ann Arbor: UMI.

Lebreto, Raquel (1976): «La pedagogía en el teatro de Alejandro Casona», *BIEA*.

Lebrede, Raquel (1985): «Apuntes sobre la crítica social en el teatro de Alejandro Casona», *BIEA*.

Leighton, C. (1958): «Casona, matrisism and la razón vital». *Hispanófila*, 35-43.

Leighton, Charles H. (1960): *Alejandro Casona and the new theater in Spain*.

Leighton, C. H. (1962a): «Alejandro Casona and the Significance of Dreams». *Hispania*, 45.

Leighton, Charles H. (1962b): «Alejandro Casona and the Revolt Against Reason», *The Modern Language Journal*, XLVI, 56-61.

Leighton, Charles H. (1964): «Alejandro Casona y las ideas», *Ínsula*.

Leighton, Charles H. (1964b): «Casona and Lorca: a brief comparison», *Modern Drama*.

Leighton, Charles H. (1965): «Alejandro Casona and the devil», *Hispania*.

Leighton, C. H. (1972a): «Alejandro Casona as essayist: the message finds its medium». *Revista de Estudios Hispánicos*, VI (1), 97-120.

Leighton, Charles H. (1972b): «Alejandro Casona and suicide», *Hispania*.

Leighton, Charles H. (1980): «Characteronymy in Casona's *La casa de los siete balcones*», *Hispania*.

Lentzen, M. (1989). «En torno a la discusión sobre el teatro en España a principios de los años treinta», en A. Vilanova (Ed.), *X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 43-51. Barcelona: PPU.

Lima, Robert (1983): «El demonio en la sangre: génesis y superación del pacto diabólico en dos obras dramáticas de Alejandro Casona», *Romance Notes*.

Linell, P. (2009): *Rethinking language, mind and world dialogically. Interactional and contextual theories of human sense-making*. Charlotte NC: IAP Press.

Llovet, Enrique (1964a): «*El caballero de las espuelas de oro*», *ABC*.

Llovet, Enrique (1964b): «*La tercera palabra*», *ABC*.

Llovet, Enrique (1968): «Alejandro Casona o el evasiónismo», *Mundo Hispánico*.

López Rubio, José (1983): «La otra generación del 27», Discurso RAE. Madrid: RAE.

López Alfonso, A. (2015): «Biografía de Alejandro Casona», *El tous p@ tous. Sociedad canguesa de amantes del país*. Recuperado el 16 de octubre, <http://www.touspatous.es/index.php/biografias/960-biografia-de-alejandro-casona.html>

López Sancho, Lorenzo (1967a): «*Corona de amor y muerte*», *ABC*.

López Sancho, Lorenzo (1967b): «*La llave en el desván*», *ABC*.

López, Julio (1983): «Acercamiento a las vanguardias literarias», *Cuadernos Hispánicos*, 398, 361-371.

López, Luis (1968): «*Siete gritos en el mar*», *Ya*, Madrid.

Lovallo, María Rosaria (1962): *Il teatro di Alejandro Casona*.

Lozano, J., Peña-Marín, C. y Abril, G. (1997): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

Lukács, G. (1971): *La novela histórica*. México. México: Era.

Machado, A. (2010): *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.

Magaña-Esquivel, Antonio (1949): «*Los árboles mueren de pie*» en *El teatro Virginia Fábregas, Revista Mexicana de Cultura*.

Magaña-Esquivel, Antonio (1965): «Alejandro Casona, dramaturgo», *El Nacional*.

Mah, A. (1997): *UNED Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire*. UNED.

Maio, Eugene (1976): «Hierophanic time in Casona's *La dama del alba*», *Revista de Estudios Hispánicos*.

Maio, Eugene (1981): «Mythopoesis in Casona's *La dama del alba*», *Romance Notes*.

Marafioti, R. (2004): *Charles S. Peirce. El éxtasis de los signos*. Buenos Aires: Biblos.

Margaritaxirgu.es

Marías, J. (2001): *Literatura y fantasma*. Edición ampliada. Madrid: Alfaguara.

Marquerie, Alfredo (1959): *Veinte años de teatro en España*. Madrid: Editora Nacional.

Marquerie, Alfredo (1962): «*La dama del alba*», *ABC*.

Marquerie, Alfredo (1965): «*Las tres perfectas casadas*», *Pueblo*.

Marquerie, Alfredo (1968): «*Siete gritos en el mar*», *Pueblo*.

Marquerie, Alfredo (1969): *El teatro que yo he visto*. Barcelona: Bruguera.

Martín Alcalde, Alberto (1934): «La Sirena Varada de Alejandro Casona», *Ahora*, 18 marzo.

Martínez García, A. (1996a): «Cultura y traducción». *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, I, 173-190.

Martínez García, A. (1996b): «Los implícitos culturales en los libros de texto». *Greta. Revista de los profesores de Inglés de Granada*, 19-25.

Martínez García, Adela (1999): «Fundamentos teóricos de la disciplina cultura y civilización». RPI: Málaga-6471, 162-180.

Martínez García, Adela. (2000): «La hermenéutica cultural de Clifford Geertz», en A. Barr, R. Martín Ruano, y J. Torres del Rey (Edits.), *Últimas Corrientes*

Teóricas En Los Estudios de Traducción y sus Aplicaciones). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 433-441.

Martínez García, A. (2001): «La importancia del entorno cultural en el doblaje y en la subtitulación: el paciente inglés», en M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 147-159.

Martínez García, A. (2004): «La estructuración del género en los lenguajes icónicos», en *Cultura, lenguaje y traducción desde una perspectiva de género*. Málaga: Servicio de publicaciones UMA, 25-66.

Martínez Sierra, María (1965): «Alejandro Casona», *Pregón*. Buenos Aires: Aguilar, noviembre.

Martínez Tomás, A. (1965): «El Poeta que escribía teatro», *La Vanguardia Española*.

Martínez, Armando (1972): *Reflejos cervantinos en el teatro de Alejandro Casona*. Ann Arbor: UMI.

Masoliver, Juan Ramón (1965): «Los dramáticos retornos», *La Vanguardia Española*. Maxwell, Eleanor (1971): «Critical reaction to Buero Vallejo and Casona in Mexico», *Hispania*.

Mayoral, José Antonio (Ed.), (1987): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco-Libros.

Mchaud, G. (1947): *La doctrine symboliste*. París: Nizet.

Metz, Ch. (1979): *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.

Michaud, G. (1947): *La doctrine symboliste*. París: Librairie Nizet.

Miras, D. (1980-81): «Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia». *Primer Acto* nº187, 21-23.

Molero Manglano, Luis (1974): *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional.

Monleón, José (1963): «Teatro griego: Casona y Guimerá», *Primer Acto*.

Monleón, J. (1964): «Alejandro Casona frente a su teatro». *Primer Acto* nº 49, 16-17.

Monleón, José (1966): «*Nuestra Natacha hoy*», *Triunfo*.

Monleón, José (1970): «Pacto y libertad o bienvenidos a casa», *Triunfo*.

Monner Sans, Jose María (1942): *Panorama del nuevo teatro*. Buenos Aires: Losada.

Monterde, Francisco (1959): «Comedias de Alejandro Casona», *Examen*.

Montero, Lázaro (1965): «Nuestra Natacha, cenicienta», *La Nueva España*, 12 de noviembre.

Montes, Jorge R. (1953): «El último estreno de Casona», *Teatro*.

Moon, Harold K. (1963): *Fantasy and humor in the theater of Alejandro Casona*.

Moon, Harold K. (1965): «Calderón and Casona», *Hispania*.

Moon, Harold K. (1966): «Alejandro Casona and Henri Bergson», *Spanish thought and letters in the twentieth century*. Nashville: Vanderbilt University.

Moon, Harold K. (1969): «Death in the theater of Alejandro Casona», *Brigham Young University Studies*.

Moon, Harold K. (1985): *Alejandro Casona*. Boston: Twayne Publishers.

Moore, John A. (1974): «Death as a theme in Casona's plays», *South Atlantic Bulletin*.

Morales, M. L. (1935): «Alejandro Casona nos habla de su estreno de hoy, y de otras cosas». *La Vanguardia*, 13 de noviembre.

Morris, Brian (1989): «El surrealismo epidémico: irrupciones en España», *Ínsula*, nº 515, noviembre.

Morris, C. (1958): *Foundations of the Theory of Signs* (1938). Chicago, Ill: University of Chicago Press.

Morris, C. (1971): *Writing of the general theory of signs*. The Hague: Mouton.

Navas, Federico (1928): *Las Esfinges de Talía; Encuesta sobre la crisis en el teatro*. El Escorial: Imprenta Real Monast.

Nieman, N. (1966): «El mundo poético en el teatro de Casona», *Revista de la Universidad de Madrid*, XV, 58 y ss.

Nieto Arteta, Luis (1941): «Universalidad y sexualismo en el teatro: Casona y García Lorca», *Revista de las Indias*.

Nieva de la Paz, Pilar (1991): «Teatros: página teatral de *El Sol* (1927-28)», *Anales de literatura española contemporánea*, XVI, 3, 291-319.

Oliva, C. (1989): *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.

Oliva, C. (2015): «Alejandro Casona», *Elcultural.es*. Disponible en:

<http://www.elcultural.es/revista/teatro/Alejandro-Casona/6674>

Olsina, Bartolomé (1964): «Austria en el teatro de Alejandro Casona», *Maske und Kothurn*.

Ortega y Gasset (1987): *La Deshumanización del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.

Palacio, A. (1963): «Presencia de Asturias en la obra de Alejandro Casona». *BIEA*, 155-201.

Palacio, Adela (1965): «A propósito del libro de R. Richart sobre la vida y teatro de A. Casona», *BIEA*, nº54, 6.

Palacio, Adela (1966a): «Casona y la crítica actual», *BIEA*.

Palacio, Adela (1966b): «Necrológicas: Alejandro Casona», *BIEA*.

Palmer, Nancy (1949): *The plays of Alejandro Casona and his contributions to the Spanish theatre*. Miami: Universidad de Miami.

Parker, A. A. (1983- 1943): *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, antes *The Allegorical drama of Calderón*. Barcelona: Ariel.

Parret, H. (1995): «Ver y escuchar: Estesias, Sinestesia», en *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

Pavis, Patrice (1984): *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.

Paz Gago, J. M. (2001): «Teorías semióticas y semiótica fílmica» en: *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de Jujuy, n° 17, noviembre.

Peirce, Ch. S. (1986): *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Peirce, Ch. S. (1987): *Obra Lógica- Semiótica* (fragmentos). Madrid: Taurus.

Pelayo, M. (1910): «Calderón y su teatro». *Revista de archivos*.

Peña y Torres, M. Soledad (1960): *El teatro de Alejandro Casona*. Murcia: Universidad de Murcia.

Pérez De Ayala, Ramón (1927): «El superrealismo en el teatro», *ABC*, 10, 31 de marzo.

Pérez De Ayala, Ramón (1963): «La crisis teatral», en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.

Pérez Fernández (1965): «Prohibido suicidarse en primavera», *Informaciones*.

Pérez Fernández (1967): «La llave en el desván», *Informaciones*.

Perez Minik, Domingo (1960-61): *Teatro Europeo Contemporáneo*. Madrid: Guadarrama. 493-498.

Pérez, Alberto Julián (1989): «Como Leer Las Vanguardias» en *Actas X Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, 21-26 de agosto.

Peromsik, Stanley (1980): «Ruiz Iriarte's *El puente de los suicidas*: a rejoinder to Casona's *La sirena varada*», *Romance Notes*.

Pfandl, L. (1933): *Historia de la Literatura Nacional Española en el Siglo de Oro*. Barcelona: Gustavo Gili.

Plans, Juan José (1965): *Alejandro Casona (Juego biográfico dividido en una raíz y tres árboles)*. Oviedo: Richard Grandío.

Plans, J. J. (1990): *Entrevistas y biografías, Casona, J. J. Plans*. Oviedo: Caja de Ahorros Asturiana.

Ponce de León, L. (1964a): «Engagement o enragement». *Estafeta literaria*, 30. Agosto.

Ponce de León, L. (1964b): «Sobre las liliputeces y la literatura de evasión». *Estafeta literaria*, 30. Agosto.

Ponce de León, Luis (1965): «Al pie del árbol y sobre la hierba», *La Estafeta Literaria*.

Pozuelo Yvancos (2009): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

Prego, Adolfo (1962): «*La dama del alba*», *Informaciones*.

Puente, José Vicente (1949): «La última obra y un brindis de Casona», *ABC*.

Rand, Marguerite (1963): «Azorín, Casona and the lady of death», *Romance Notes*.

Regidor, M. (1964): «Primera figura del teatro universal: Alejandro Casona», *Libertad*.

Ribas, Gerardo (1965): «Responso por Alejandro Casona», BSGAA, XXX, julio-diciembre nº122.

Ricoeur, Paul (1988): *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. París: Seuil.

Riestra, D. (2010): *Saussure, Voloshinov y Bajtin revisitados. Estudios históricos y epistemológicos*. Buenos Aires: Miño y Ávila.

Riffaterre, M. (1979): *La production du texte*. París: Seuil.

Rivas Andrés, Victoriano (1964a): «Casona a la Academia», *El Comercio*. Gijón, 21 de junio.

Rivas Andrés, Victoriano (1964b): «*Los árboles mueren de pie*», *Razón y Fe*, 402-407.

Rivas Andrés, Victoriano (1965): «Actitud social en el teatro de Casona», *Reseña*.

Rivas Andrés, V. (1966a): «Notas para una valoración del teatro de Casona». *Razón y fe. Revista hispano-americana de cultura*.

Rivas Andrés, V. (1966b): «Poesía y angustia en el teatro de Casona». *BIEA*, LVII, 1-28.

Rocha, Amparo (2008): «De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido». Disponible en URL: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/textos/De%20lo%20indicial.doc>

Rocher, G. (1976): *Introducción a la Sociología General*. Barcelona: Herder.

Rocray, P. (1997): «La symbolique des arbres». Recuperado el 12 de mayo 2015, de http://misraim3.free.fr/divers/la_symbolique_des_arbres.pdf.

Rodrigo, Antonina (1974): *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona: Planeta.

Rodríguez Arango, Ángeles (1966): «Notas para la biografía de Casona», *BIEA*.

Rodríguez Richart, J. (1966): «Casona en Norteamérica». *BIEA*, 58, 145-190.

Rodríguez Richart, J. (1967): «Entre renovación y tradición», *BBM Pelayo*. Santander.

Rodríguez Richart, J. (1968): «Vida y teatro de Alejandro Casona». Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

Rodríguez Richart, J. (1971): «Ibsen, Casona y J. de la Cueva: historia de una polémica», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLVII, enero.

Rodríguez Richart, J. (1974): «Casona en Murcia: una etapa decisiva». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 365-381.

Rodríguez Richart, J. (2001): «Cartas inéditas de Alejandro Casona a Julio y a Conchita Reyes», *Mvrgetana*.

Rodríguez Richart, J. (2004): «Rodríguez Richart habla de Casona», *La Ratonera.net*. Recuperado el 10 de agosto de 2015, de http://www.la-ratonera.net/numero10/n10_richart.html.

Rodríguez-Castellano, J. (1942): «Alejandro Casona, expatriado español», *Hispania*.

Rodríguez-Castellano, J. (1952): «Casona y Asturias», *Hispania*.

Rodríguez-Castellano, J. (1960): «Doctrinas pedagógicas de Alejandro Casona», *Hispania*.

Rodríguez-Castellano, J. (1967): «Mi última conversación con Alejandro Casona», *Revista de Estudios Hispánicos*.

Rogers, Elizabeth S. (1980): «Casona and López Rubio: theater as real as life», *Rocky Mountain Review of Language and Literature*.

Romera Castillo, José (Coord.), (1981): «La literatura como signo actancial», en *La literatura como signo*. Madrid: Playor.

Romera Castillo, J. (1993): «Sobre texto y representación teatral», en Á. Muro (Ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica Actual*. Logroño: Gobierno de La Rioja, 291-311.

Rozas, Juan Manuel (1965): «La última obra de Casona», *Segismundo*.

Ruiz Lagos, M. (1966a): «La voz impersonal: una técnica dramática en Casona», *BIEA*, XX, 29-44.

Ruiz Lagos, M. (1966b): «Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico», *Segismundo*, II. Madrid: CSIC.

Ruiz Ramón, F. (1971): *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza Editorial.

Ruiz Ramón, F. (1984): *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra.

Ruiz Ramón, F. y Oliva, C. (1988): *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus.

Sainz de Robles, Federico (1964): *Diccionario de la literatura*, II. Madrid: Aguilar.

Sáinz de Robles, F. C. (1966): «El humor en el teatro de Alejandro Casona», en *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 134-150.

Sáinz de Robles, F. C. (1977): *Alejandro Casona. Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Sainz de Robles, Federico (1964): *Teatro español*. Madrid: Aguilar.

Sáinz de Robles, Federico Carlos (1968): «Un gran dramaturgo y poeta asturiano, Alejandro Casona», *La Estafeta Literaria*.

Salvat, Ricard, Ciurans, Enric y Salvat, Núria. (2010). *Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO)*. Recuperado el 9 de septiembre de 2015, de Asseig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral: <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145378/247916>.

Sánchez Corral, L. (1997): *Semiótica de la publicidad. Narración y discurso*. Madrid: Síntesis.

Sánchez García, R. (2006): *E-prints Complutense*. (U. C. Madrid, Ed.) Recuperado el 11 de agosto de 2015, de http://eprints.ucm.es/16993/1/La_creaci%C3%B3n_del_premio_Lope_de_Vega_del_Ayuntamiento_de_Madrid.pdf.

Sánchez-Rojas, Arturo (1972a): «Bibliografía de Alejandro Casona», *BIEA*.

- Sánchez-Rojas, Arturo (1972b): *Lo poético en los dramas de Casona*.
- Sánchez-Rojas, Arturo (1975): «Elementos poéticos del lenguaje en los dramas de Casona», *BIEA*.
- Santaló, J. L. (1965): «Alejandro Casona». *Arbor. Revista general de investigación y cultura*, 91 (221)- 98 (228).
- Santana, J. (1966): «Maestro y misionero». *BIEA* (57), 111-114.
- Santos, Dámaso (1965): «El triple y único Casona», *Arriba*.
- Sassone, Felipe (1931): *Por el mundo de la farsa (palabras de un farsante)*. Madrid: Renacimiento.
- Sastre, Alfonso (1952): «Teatro de magia y teatro de angustia», *Correo Literario*.
- Saussure, F. (1979) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Scavuzzo, M. C. (1993): «Alejandro Casona en la Argentina: circulación y recepción de su teatro en Buenos Aires». *Actas del Congreso Argentino de Hispanistas, III*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, 915-922.
- Schmucler, H. (1997): *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos.
- Schwartz, K. (1957): «Reality in the works of Alejandro Casona». *Hispania*, 57-61, marzo.
- Scolari, C. (2004): «Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales» en: *Hacer clic*. Barcelona: Gedisa.
- Sebeok, T. (1996): *Signos; una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.
- Sender, Ramón J (1936): «El teatro nuevo», *Leviatan*, VI, 52 y ss.
- Shakespeare, W. (1968): *The Tempest*. New Penguin Shakespeare, Penguin Books.

Sheklin Davis, B. (1982): El Teatro Surrealista Español», en V. G. Concha (Ed.), *El Surrealismo*. Madrid: Taurus.

Sloterdijk, P. (2006): Venir al mundo, venir al lenguaje. Valencia: Pre-textos.

Sobejano, Andrés (1966): «En memoria del gran poeta dramático A. C. Su noviciado literario en Murcia», *Línea*, 5 de junio.

Solís, Jesús-Andrés (1982): *Alejandro Casona y su teatro*. Gijón: autoedición.

Sollers, Ph. (1978): *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pretextos.

Sordo, Enrique (1964): «*El caballero de las espuelas de oro*», *Primer Acto*.

Souriau, Etienne (1950): *Les deux cent mille situations dramatiques*. París: Flammarion.

Stücke (1962): *Problemata Theatralia*. Frankfurt.

Suárez, Constantino (1957): *Escritores y artistas asturianos*, *BIEA*, VI, 493 y ss.

Suero, Pablo (1936): «Entrevista», *Noticias Gráficas*, 7 de febrero.

Szondi, P. (1970): L'hermenéutique de Schleiermacher». En *Poétique 2*.

Szondi, Peter (1994): *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Destino.

Talens, Jenaro (1999): *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

Tchir, Connie (1966): «*La estereotipia del mito del diablo y la muerte en Casona*». Michigan: UMI.

Todorov, T. y Ducrot, O. 1972/1991). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI University Press.

Toms, J. F. (Mayo de 1961): «The reality-fantasy technique of Alejandro Casona». (T. A. Portuguese, Ed.) *Hispania*, XLIV (2), 218-221.

Tordera, Vicente. José Romera et al. (1978): *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

Torrente Ballester, Gonzalo (1957): *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.

Torrente Ballester, Gonzalo (1962): «*La dama del alba*», *Arriba*.

Trenas, Julio (1962): «*La dama del alba*», *Pueblo*.

Turner, T. C. (1977): «*Eyes in the drama of Alejandro Casona*», *Hispanófila*.

Ubersfield, Anne (1977): *Lire le Théâtre*. París: Editores Sociales.

Ucar, Pilar y Ferrán, Enrique (1992): «*La dama del alba*», *El Cócora*.

Urbano, Victoria (1972): *El teatro español y sus directrices contemporáneas*. Madrid: Editora Nacional.

Urrutia, J. (1975): «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral», en *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.

Valbuena Prat, Á. (1956). *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer.

Valbuena, Ángel (1965): «Casona, el dramaturgo del 27», *Arriba*.

Van Dijk, T. A. (1990): *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.

Varela, G. (2012): «Realismos y operaciones autenticantes en la no ficción televisiva» en del Coto, M.R. y Varela, G. (eds.) *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía.

Vázquez Zamora, Rafael (1962): «*La dama del alba*, de Casona», *Ínsula*.

Vázquez Zamora, Rafael (1963): «Casona saca otra vez al diablo», *Ínsula*.

Velloso, J. (1963): «*La barca sin pescador*», *El Español*.

Verón, E. (1987): *La Semiosis Social*. Buenos Aires: Gedisa.

Verón, E. (1991) «Entre Peirce y Bateson: cierta idea del sentido» en Winkin, I. (comp.) *Coloquio de Cerisy y Bateson. Primer inventario de una herencia*. Barcelona: Herder.

Verón, E. (1993): «El cuerpo reencontrado» en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (2002): «Signo», en Carlos Altamirano (Dr) *Términos críticos de Sociología de la Cultura*, 213-218. Buenos Aires: Paidós.

Verón, E. (2004) [1985]: *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (2008): «Del sujeto a los actores. La semiótica abierta a las interfaces» en Boutaud, J.J. y Verón, E. (2007) *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*. París : Lavoisier, Hermès Science.

Vicente Arregui, J. (1988): «Comprensión histórica y autoconciencia», en Dilthey. *Themata*, 181-197.

Villalba Álvarez, Marina (1983): *Alejandro Casona y Nuestra Natacha: experimentación semiótica*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Villalba Álvarez, Marina (1986): «Alejandro Casona. Datos biográficos. Producción literaria (1962-1965). El autor y la crítica», *BIEA*.

Villalba Álvarez, Marina (1988): «Estudio semántico y caracterización de los personajes en *Nuestra Natacha*, comedia de Alejandro Casona», *BIEA*.

Violi, P. (1997): *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.

Violi, P. (2003): «Le tematiche del corporeo nella Semantica Cognitiva» en *Introduzione alla Linguistica Cognitiva*. Roma: Carocci, 57-76.

Vlahakos, Dorothea (1959): *Fantasy and the fantastic in select works of Alejandro Casona*.

Voloshinov, V. N. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Walker, J. A. y Chaplin, S. (2002): Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Octaedro-EDB.

Weinrich, H. (1968): «Mundo comentado- mundo narrado» en *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.

Wilfrid, G. O. Cartey (1961): «Corona de amor y muerte», *Revista Hispánica Moderna*, New York, XXVII, 357-358 .

Wilson Server, A. (1959): «Notes on the contemporary drama in Spain». *Hispania*, XLII (1), 56-60.

Woolsey, A. Wallace (1954): «Illusion versus reality in some of the plays of Alejandro Casona», *The Modern Language Journal*.

Worthern, W. B (1992): *Modern drama and the rhetoric of theatre*. Berkeley: University of California Press.

Yamamoto, Shoko (1992): «Alejandro Casona: elementos anarquistas en sus primeras obras representativas», *Journal of Inquiry and Research*.

Yamamoto, Shoko (1993): «La búsqueda de la vida en el drama de Casona: a través de la naturaleza, el sexo y el amor», *Cuadernos Canela*.

Yamamoto, Shoko (1994): «El punto de vista religioso de Casona: en torno a *Otra vez el diablo*», *Journal of Inquiry and Research*.

Yamamoto, Shoko (1995): «Drama de Casona: en torno a *La casa de los siete balcones*», *Journal of Inquiry and Research*.

Zamacois, Eduardo (1951): «Alejandro Casona, el dramaturgo español más joven y de robusta inspiración», *Mundo Argentino*.

Ziomek, Henryk (1970): «El simbolismo del blanco en *La casa de Bernarda Alba* y en *La dama del alba*», *Symposium*.